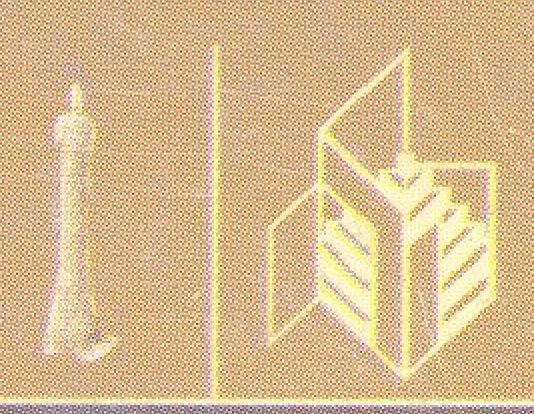



# مسرح صلاح عبد الصبور

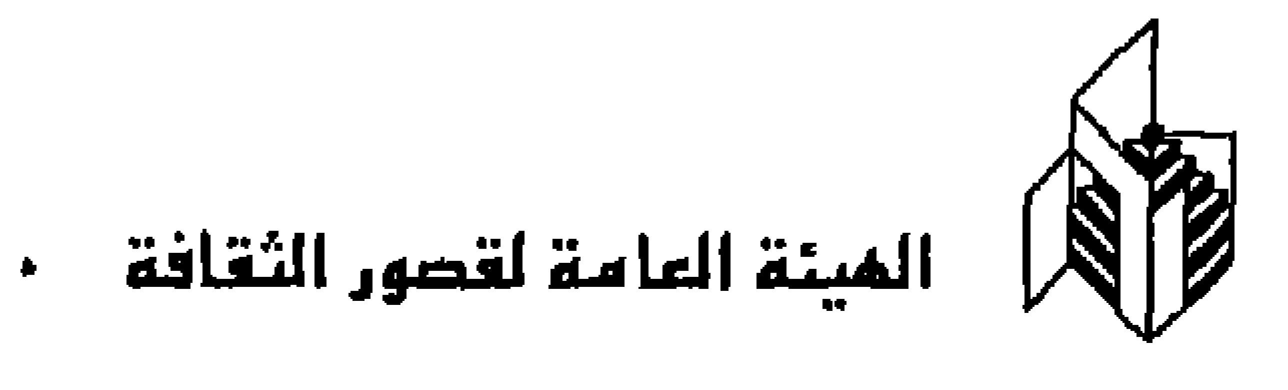
## قراءة سيميولوجية

الجزء الثانى

د. أحمد مجاهد



الهيئة العامة لقصور الثقافة




# مسرح صلاح عبد الصبور

## «قراءة سيميولوجية»

## (الجزء الثانى)

د. أحمد مجاهد

نوفمبر
2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (116)

---

نوفمبر ٢٠٠١

---

التدقيق اللغوى : محمد عامر فاضل

كتابات نقدية
116

# مسرح صلاح عبد الصبور

د. أحمـــد مجاهـــد



المراســلات : باسم مدير التــحرير على العنوان التــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

# الفصل الرابع
# مسرحة الأيديولوچيا فى " ليلى والمجنون "

هذه هى المسرحية الوحيدة لصلاح عبد الصبور التى تنتمى إلى دائرة المسرح الواقعى ؛ فنحن هنا فى حضرة شخصيات وأحداث وأماكن وتواريخ واقعية محددة بعيدا عن الشخصيات التراثية، والفانتازيا العبثية(١) ، والجو الأسطورى.

كما أن المسرحية تشرع فى طرح قضيتها السياسية الرئيسية طرحا مباشرا من أول سطر فيها، وهى قضية علاقة المثقف بالسلطة، حيث تناقش الأيديولوچيا السائدة ، وأنماط المثقف، وأشكال علاقته بالسلطة، من خلال استعراض مصير مجموعة من الصحفيين المناضلين الذين يسعون إلى تحقيق غاية مثالية: الحرية والعدل.

ولما كان «العمل الفنى هو الذى ينشئ اللغة النقدية الشارحة التى تسمح لمسرحية بأن تقرأ بوصفها خيالاً فى حالة نطقها وتوظيفها»(٢)، وكان «النقد لا يهتم بقوانين الشكل الأدبى وحدها

أو بالنظرية الأيديولوچية من حيث هى أدب»[٣]؛ فإنه ليس أمامنا فى نص كهذا سوى أن نرصد آليات مسرحة الأيديولوچيا فى كل منظر من مناظره، حتى نتابع بدقة متناهية أسلوب الكاتب فى مسرحة الأفكار والتشفير الرمزى، فى نص يبدو فى القراءة العادية أقرب ما يكون إلى مناظرة فكرية شعرية مباشرة لا تسمح بتعدد الدلالة .

## «الفصل الأول»
## «المنظر الأول»

**(١) الزمان :**

ينقسم الزمان فى هذه المسرحية الواقعية إلى زمانين؛ أحدهما: يتعلق بالزمان الخارجى الذى يمثل إطاراً تاريخيا تقع أثناءه أحداث المسرحية، والآخر يتعلق بالزمان الدرامى الداخلى الذى ينتظم بنية المسرحية.

وتجدر الإشارة إلى أن القراءة السيميولوچية للمسرح تسمح باكتشاف مستويين من الإرشادات المسرحية : الأول : يتمثل فى إشارات العرض الصريحة التى يقدمها الكاتب بوصفها نصاً مصاحباً ؛ والآخر: يتمثل فى سجل آخر من إشارات العرض

التى يمكن استقراؤها من الحوار ذاته. وسوف نستخدم «مصطلح ( داخل الحوار ) للإشارة إلى هذا السجل من الإرشادات، و ( خارج الحوار ) للإشارة إلى الإرشادات المنفصلة عن الحوار فى الصفحة المطبوعة»[٤]، وفقاً لتسمية أستون وساقونا .

**( أ ) الزمان التاريخى الخارجى :**

١ ـ على مستوى إشارات العرض خارج الحوار تحتوى إشارة البداية على عبارة «القاهرة قبل عام ١٩٥٢»[٥]، حيث يسمح هذا الزمان التاريخى بتصور أحوال القاهرة وما تموج به من صراعات سياسية فى تلك الفترة المفصلية بين الاستعمار والتحرر ، وبين الملكية والجمهورية، قبيل ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ مباشرة .

٢ – على مستوى إشارات العرض داخل الحوار يمكننا رصد إشارتين للزمان التاريخى الخارجى ؛ تتمثل الأولى فى قول سعيد: «حقا هذه صحف القصر وأبواق المستعمر»[٦]؛ وتتمثل الأخرى فى قول زياد: «ما زال القصر هو القصر، والاستعمار الاستعمار»[٧]، حيث تسمح هذه الإشارات بوضع المتلقى داخل الزمان التاريخى المؤدلج الذى تدور فى إطاره أحداث المسرحية.

**( ب ) الزمان الدرامى الداخلى :**

(١) على مستوى إشارات العرض يشى المكان «غرفة التحرير» والديكور «مائدة اجتماعات» واجتماع أكثر من شخصية «سعيد– حسان – زياد – حنان» ووجود بعض صحف اليوم «على المائدة»[٨] ، بأن الوقت الدرامى هنا يشير إلى صباح أحد أيام العمل.

(٢) على مستوى الحوار يمكننا تقسيم إشارات الزمان إلى ثلاثة أقسام :

**أ– هنا والآن :**

تقول سلوى :

طبعا تلتهم حناجركم نفس الطبق اليومى
الساخن
نفس الجدل الممتد كحبل تشنق فيه ...
الساعات الأولى من كل صباح[٩]

والشاعر يستخدم فى خطابها السابق الأفعال المضارعة فقط للدلالة على الزمان المتعين/ الآن ، الماثل أمامنا / هنا فوق خشبة المسرح . حيث تسهم عبارة " الساعات الأولى من كل صباح " فى إعلام المشاهد صراحة بأن الوقت هنا والآن هو الصباح الباكر.

ويقـول زياد : «هذا مـيـعـاد تجـمـعنا الأسـبـوعى العـاشـرة تمامـاً»(١٠)، حـيث يتـضـافـر قـول زياد المصـدر باسـم الإشـارة –هذا– الدال على هنا والآن الماثلين فى الإبانة المسـرحـيـة ، مع قول سلوى السابق فى تحديد الساعة بدقة متناهية «العاشرة صباحا» وهو ما يجب مراعاته فى الإضاءة المسرحية الدالة على التوقيت الدرامى .

**ب– الإشارة إلى الزمان الدرامى الممتد قبل بداية المسرحية :**

بالرجوع إلى خطاب سلوى السابق نلاحظ قولها «اليومى – نفس الجـدل –كل صـبـاح»، حـيث يصنع خطابها عـمـقـاً دراميـاً زمـانياً للجدل اليومى الممتد بين المحررين قبل بداية العرض .

وبالرجـوع إلى خطاب زياد السـابـق نلاحظ قـوله : «مـيـعـاد تجـمـعنا الأسـبوعى»، حيث يصنع خطابه عـمقـاً دراميـاً زمـانيـاً لاجتماع أسرة تحرير المجلة أسبوعياً .

كما يسهم قول الأستاذ :

من بضعة أشهر

ومجلتنا تتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد(١١)

وقوله : من بضعة أشهر

وكتيبتنا تتقدم فى أفق الليل المربد(١٢)

فى صنع عمق درامى زمانى ممتد على مستوى الشهور لنضال

هذه المجموعة من المثقفين بحثاً عن مستقبل أفضل ، بحيث يشعر المتلقى بأنه فى قلب الحدث منذ وقت طويل ، على الرغم من أن المسرحية لم يبدأ منظرها الأول إلا منذ لحظات ٠

وتجدر بنا ملاحظة أن الإشارة للوقت الدرامى الممتد قبل بداية العرض قد تتعلق بالتمهيد للتشفير المسرحى التالى ، وبخاصة عندما ترتبط بالشخصيات ، كما يظهر فى المقطع الآتى :

سعيد : لم يسعدنى حظى بلقاء حسام

ليلى : جئت هنا فى اليوم التالى للقبض عليه(١٣)

حيث يشى الحديث عن الزمان الدرامى قبل بداية العرض المتمثل فى خطاب ليلى بأنها مازالت تذكر بالتحديد تاريخ القبض على حسام وتاريخ حضور سعيد أول مرة إلى المجلة ، فى إشارة مبكرة لما سيتم بينها وبينهما من علاقة عاطفية رامزة فى إطار العرض ٠

**جـ- الإشارة إلى الزمان الدرامى القادم :**

يقول الأستاذ عند حديثه عن بروفات التمثيل القادمة فى المنظر الآتى:

يكفى أن نتجمع ساعات محدودة

فى يوم أو يومين من الأسبوع(١٤) ٠

ويقول محدداً زمان المنظر الآتى :

أرجوكم أن تمضوا فى توزيع الأدوار

جلستنا الأولى بعد غد فى نفس الموعد[١٥]

ففى العملية المسرحية هناك «زمانان مختلفان هما زمان العرض (ساعة أو ساعتان)، وزمان الحدث المعروض. ومن الواضح أن الزمان المسرحى يفهم بوصفه العلاقات القائمة بين هذين الزمنين»[١٦]، حيث يشى نزول الستار أثناء الانتقال من المنظر الأول إلى المنظر الثانى الذى تبدأ فيه بروفات التمثيل بالفعل بمرور يومين من زمان الحدث المعروض، على الرغم من مرور دقائق معدودة فقط على مستوى زمان العرض، حيث تسمح الإشارة إلى الزمان الدرامى التالى عبر الجدلية الزمانية بين الواقعى و الإيهامى بدخول المتلقى إلى العالم الدرامى التخييلى.

**(٢) المكان :**

**أ- خارج الحوار :**

فى إشارة العرض الافتتاحية يتم تحديد المكان الدرامى الجغرافى الواسع «القاهرة»، كما يتم تحديد المكان ، المنظر المسرحى «غرفة تحرير مجلة» الذى يعد المكان الأمثل لاجتماع المثقفين الذين تناقش المسرحية قضية علاقتهم بالسلطة.

وقد أتى المكان المسرحى بما فيه من مكاتب ومقاعد ومائدة اجتماعات ولوحات أبطال النضال القومى ولوحة دون كيشوت متسقاً مع طبيعة الشخصيات المثقفة المناضلة ومطابقاً لنظيره الواقعى، «فدائماً ما يكون المكان المسرحى محاكاة لمكان ما ، ولقد تعود المتفرج على أن يعيد المكان المسرحى تقديم المكان الواقعى»[١٧]؛ وذلك لأن «طبيعة العلامة المكانية ليست طبيعة اصطلاحية بل أيقونية ؛أى أنها ترتبط بعلاقة تماثل مع الشىء الذى تمثله».[١٨]

**(ب ) داخل الحوار :**

تتمثل الإشارة للمكان داخل الحوار فى المحاور الآتية :

١- ربط الشخصيات بالمكان المسرحى هنا والآن .

مثل قول سعيد : ماذا نفعل فى هذى الغرفة كل صباح[١٩]

٢- الإشارة إلى المكان الممتد داخل المبنى الدرامى خارج الخشبة .

مثل قول الأستاذ : حين ألاقيكم فى منحنيات الدرج العارى،

منطلقين كما ينطلق السهم الأعمى[٢٠]

حيث يكمل خطاب الأستاذ باقى مبنى المجلة - منحنيات الدرج العارى - الذى يعد امتداداً مكانياً تخيلياً لغرفة التحرير.

٣- الإشارة إلى المكان الخارجى .

ويتــجلى المكان الخـارجى فى هذا المنظر بوصـفـه مكانا / سلطة : القصر .

– حقاً هذى صحف القصر وأبواق المستعمر [٢١]

– ما زال القصر هو القصر [٢٢]

أو بوصفه مكانا / سجنا ، يرمز لعلاقة المثقف بالسلطة .

– تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدمية [٢٣]

حـيث تعـد كلمـة " الشـرطة " فى هـذا السـيـاق إشـارة إلى المكان/ المعتقل الذى يتم تعذيب حسام داخله .

**(٣) الديكور :**

**(أ ) خارج الحوار :**

تتضـمن إشـارة العـرض الافتتـاحية مـا يأتى : «فى الغـرفة مـجموعة من المكاتب والمقاعد ، ومائدة اجتماعات. وعلى الجدران صـورة لبـعض قـادة النضـال القـومى . وعلى الجـدار المواجـه للمائدة لوحة دون كيشوت لدوميه».[٢٤]

فـغـرفـة التـحـرير/ المكان الدرامى تضـم الأثاث / الديكور اللازم لهـا والمكاتب والمقـاعـد ومـائدة الاجـتـمـاعـات، كمـا أنها تتـضـمن مـجـموعـة مـعينة من اللوحـات – صـور قـادة النضـال القـومـى ولوحـة دون كـيشـوت – تم تـوزيعـهـا على الجـدران فى مـوضـعـة بنيوية دالة ومـوحـية، كمـا سنرى عند ربطهـا بإشـارات

العرض داخل الحوار .

**( ب ) داخل الحوار :**

وينقسم الحديث عن الديكور داخل الحوار إلى قسمين :

١- الأثاث / الديكور .

يقول الأستاذ : أو أنظركم فوق مكاتبكم

متكئين كما يتكئ السعف الأخضر فوق الماء

الراكد(٢٥)

ويقول : ثم يقطب كل منا وجهه

ويدير المقعد كي ينكفئ على ذاته

أو ينكب على مكتبه حتى تندمج الكتلة والإنسان(٢٦)

في محاولة متكررة لتصدير الأثاث/ الديكور الماثل أمام المتلقي هنا والآن عبر الخطاب اللغوي من جانب، وخلق فضاء غير شكلي بين الأثاث: المكاتب - المقاعد/ الديكور وأجساد الممثلين من جانب آخر، بوصف هذا الربط رمزاً لعلاقتهم الحميمة بغرفة التحرير/ ساحة العمل الثقافي النضالي، "«فلابد من إقامة بيئة حقيقية على الخشبة؛ لأنه في إطار هذا المنظور، فإن البيئة الحقيقية - نوع خاص من الغرف، وأثاث خاص ، وعلاقة خاصة بالمكتب أو الشارع أو المشهد الطبيعي- ستصبح بالفعل أحد الممثلين ، إحدى القوى الحقيقية في الحدث».(٢٧)

## ٢ ـ اللوحات / الديكور .

إذا كـان الأثاث / الديكور فى هذا المنظر يخضع لعلاقة تماثل مع نظيره الواقعى ، فإن تحديد مجموعة اللوحات / الديكور وتعيين موضعها السيميولوچى؛ الدال تحديداً دقيقا فى إشارة العرض خارج الحوار ، أمر يخضع للاختيار الحر وليس للمحاكاة الواقعية ، ومن ثم فهو أكثر التصاقاً بالإبداع وقابل لإنتاج دلالة رمزية فنية عبر ربطه بإشارة العرض داخل الحوار، وبخاصة أنه «فى اللحظة التى يقبل معها الجمهور باتفاق الإخراج ، يصبح كل جزء من العالم الذى تم تأطيره ( أى تم وضعه فوق المنصة ) ذا دلالة»(٢٨)، كما يقول إيكو .

وإذا كان قد سبق لنا الحديث عن دلالة العلامة بالتضمن فى مجال الزى المسرحى " الخرقة/ العلامة فى مأساة الحلاج " فإنه يمكننا الآن أن نتحدث عن الشىء نفسه على مستوى الديكور / العلامة .

وقبل مناقشة العلامة ، وعلامة العلامة – دلالتها بالتضمن – تجدر الإشارة إلى موضعة اللوحات الدالة فى سياق ديكور العرض ، وذلك على مستويين ؛ الأول : يتمثل فى انفراد لوحة دون كيشوت بجدار مستقل فى صدر المسرح ، وفى علاقتها بلوحات قادة النضال القومى الأخرى المرصوصة على الحائطين

الجانبين . والآخر : يتمثل فى مواجهتها للجمهور من ناحية ، وفى احتلالها خلفية مائدة الاجتماعات (ساحة الفعل) من ناحية أخرى .

إن هذه الموضعة السيميولوچية للوحات هى التى تسمو بها من وظيفتها الأولية "«تزيين الجدران»" إلى فضاء أرحب من الدلالة . فلوحة دون كيشوت تنفرد بالحائط المواجه، فى حين تحتل اللوحات الأخرى الحوائط الجانبية من ناحية ، وتوجد أكثر من لوحة على الجدار الواحد من ناحية أخرى.

وهذا يعنى أن صلاح عبد الصبور يحرص بداية على «التصدير الشكلى» للوحة فى مقابل عناصر الديكور الأخرى كلها – وبخاصة اللوحات – التى تشارك سيميائياً فى منظور مشاهد العرض بقدر أقل ، حتى يوحى للمشاهد بدلالتهما الرمزية المهيمنة على مستوى شبكة علامات العرض، وبخاصة أنها فى مواجهة الجمهور ؛ أى تحتل بؤرة الديكور بوصفها خلفية لوحة الحدث الممثل التى تلقى بظلالها عليه .

إن الفضاء الدلالى للوحة / العلامة يفجر فى ذهن المشاهد – بحكم موضعتها السيميولوچية – كمًا من الدلالات المتضمنة مثل : المستوى الثقافى لأصحاب المكان ، طبيعة ذوقهم الفنى ، علاقة شخصيات العرض بشخصية دون كيشوت ، علاقة مغزى

العرض بمغزى دون كيشوت الرواية ، علاقة اللوحة بلوحات الأبطال القوميين المجاورة لها ... إلخ . وقد يأتى «هذا الترتيب لهذه الوحدات من المعانى المحددة ثقافياً ليتفوق على الدل الحقيقى الخاص بها أساساً».(٢٩)

ولكى نصل إلى استنتاج دلالة محتملة لعلامة العلامة هنا، علينا أن نمسك بطرف كل الخيوط فى وقت واحد ؛ حيث «يلتصق مؤشر الدلالة بالتضمن العام ( مسرحيا ) بالعرض كله، وبأى من عناصره»(٣٠)، فالعلامة «ليست إلا علاقة بشىء آخر ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى عنصر آخر فى شبكة ما».(٣١)

وبالنظر إلى تراسل دلالة اللوحات فى النسق الديكورى للعرض فسنجد أن صلاح عبد الصبور يلعب بدلالة اللوحات من خلال جدلية التجهيل/ التعيين، تعيين لوحة ( دون كيشوت لدوميه) ووضعها فى المواجهة ، وتجهيل اللوحات الأخرى (بعض قادة النضال القومى ) ووضعها على جانبى المسرح ، حيث يصعب على المشاهد الذى يجلس فى زاوية الصالة، أو حتى فى وسطها ، أن يرى وجه كل هؤلاء الأبطال فى وضوح يمكنه من تحديد شخصياتهم ، لكنه سيستنتج من خلال اللوحتين أو الثلاث أو الأربع أو ... التى يراها واضحة - وفقاً

لمنظور مشاهدته – طبيعة نوعية الشخصيات الباقية القابعة فى الأطر المشوشة بصرياً ، وهذا هو كل ما يهم درامياً. فالفضاء المسرحى يمكن أن يبنى «انطلاقاً من المتفرج من خلال رؤية هندسية تحدد عمل الفضاء وفقاً لعين المتفرج».(٣٢)

فهذه العلاقة الجدلية بين تجهيل شخصيات أبطال النضال القومى فى مقابل تعيين شخصية دون كيشوت – بالإضافة إلى موضعتها البؤرية – تنتج تعميم ملامح شخصيته أفقيا على شخصيات الجدران ، ورأسيا على شخصيات العرض ، حيث سيكتشف المشاهد فى نهاية المسرحية – تلك اللحظة التى تتحول فيها اللوحة إلى استعارة باكتمال جملة الدراما – أن الجميع يشتركون – من فى برواز اللوحة / اللوحات ، ومن فى برواز المسرح من أبطال – فى رحلة مصيرية جوهرية : «صراع مثالى أزلى فاشل من أجل وهم زائف».

إن الأمر لا يختلف كثيرا عند العودة إلى الرواية التى يقول إيكو فى تعليقه عليها : إنها «تحكى قصة سيد إسبانى يطوف العالم مع خادمه مناضلاً من أجل أحلام الفروسية. هذا الدون كيشوت نصف مجنون»(٣٣)، حيث يتلاقى مجنون سرفانتس فى الهدف والنتيجة مع مجنون ليلى ( سعيد الشاعر ) أولاً ، ثم مع باقى جماعة الكتاب ثانياً، ثم مع قادة النضال القومى ثالثاً .

وإذا كانت فكرة «المنظور قد استخدمت أساساً فى فنون العمارة والرسم ، فإنها قابلة للتطبيق فى مجال فنون خشبة المسرح : حيث يرى المشاهد خشبة المسرح من زاوية معينة تحدد وجهة نظره وفهمه للأحداث»[٣٤]، والتصميم الجيد للمنظور المسرحى «لا يتأتى إلا بقراءة المسرحية ، وترجمة النص إلى تشكيل له أبعاده على خشبة المسرح ، ويكون مرتبطاً بالقيم والمعانى التى يتضمنها النص ، بحيث يكون انعكاساً لمعنى المسرحية . لذلك فإننا نرى أن فنان الديكور يعطينا معادلاً تشكيلياً للنص الأدبى والفكرى للمسرحية ، وحسب قدرته على تحقيق ذلك هندسياً يكون النجاح فى فكرة التصميم»[٣٥]، و صلاح عبد الصبور هنا يحرص على القيام بهذا الدور بنفسه فى مسرحته للأيديولوچيا .

فقد تنامت دلالة اللوحة العلامة / دون كيشوت عبر موضعتها البنيوية ومنظورها المسرحى المحدد فى إشارة العرض خارج الحوار من مجرد خلفية للحدث الممثل داخل غرفة الاجتماعات فقط ، إلى إطار عام ( برواز ) يضم كل شخصيات النضال القومى – لاحظ دلالة توضيح النعت الحقيقى ( القومى ) لمتبوعه ( قادة النضال) – الذين باء مسعاهم النبيل جميعاً بالفشل وبخاصة فى هذا المكان ( القاهرة ) ، وهذا الزمان ( قبل١٩٥٢)

حيث كانت مصر لا تزال ترزح تحت نير الاستعمار الإنجليزى ، وذلك قبل تمطيط صلاح عبد الصبور لهذه الرؤية على المستوى السيميولوچى الرمزى داخل العرض لتنسحب على فترة ما بعد الثورة أيضاً كما سيتضح من التحليل .

وقد حرص صلاح عبد الصبور على تدعيم إحساس المشاهد بهذه النزعة الدون كيشوتية المنسحبة على أبطال العرض عبر خطابه الشعرى الذى ينتمى إلى دائرة إشارات العرض داخل الحوار ، حيث يقرر " الأستاذ " فى هذا المنظر أنه كان يعلم أن صراعه النبيل هو ومن معه من الصحفيين الشبان / صراع المثقف مع السلطة من أجل الحرية والعدل ، هو صراع قد لا يشهدون نتيجته ، كما هو الحال مع أبطال النضال القومى الراحلين المعلقين على الحوائط الجانبية لغرفة التحرير .

وأنا حين اخترتكم من بين شباب الكتاب
لتصلوا جنبى للزمن الآتى كى ينكشف ويتقدم
كنت – حزيناً – أعلم
أنى أسلبكم أياماً ماثلة كى أعطيها للحلم
حلم قد لا نشهده ، خلجان قد لا نرسو فيها
رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان
رغم أحبتنا ، وضعوا الشمعة فى الشباك ،

وناموا فى اطمئنان[٣٦]

وإذا كانت الرؤية الدون كيشوتية هنا ترتبط بعلاقة الحاضر بالمستقبل ؛ فإن سعيد يطرح فى المنظر ذاته رؤية دون كيشوتية موازية تنصب انصباباً كاملاً على الحاضر / الفعل الدرامى لأبطال العرض ، داخل هذه الغرفة / المكان الذى تحتل اللوحة فيه خلفية المشهد .

لكن قل لى

ماذا نفعل فى هذى الغرفة كل صباح

إلا أن نشعل نار الغضب الحمراء

ونظل ندور حواليها ، وندور ، ندور .....

كمجذوبين إلى أن يتملكنا الإغماء[٣٧]

وتجدر الإشارة إلى أن الخطاب اللغوى للعرض لا يشير إلى ملامح الدون كيشوتية بصورة مباشرة مرة أخرى سوى مرتين ؛ الأولى : فى المنظر الثالث من الفصل الثالث حيث يعود المكان مرة أخرى إلى غرفة التحرير واللوحات المعلقة ؛ والأخرى فى المشهد الرابع والأخير من الفصل الثالث حيث يقبع سعيد فى سجنه متمنياً الحصول على لعبة سيميولوچية دون كيشوتية، كما سنرى فى حينه .

**(٤) الشخصيات :**

**(أ) الشخصيات التى يرتفع عنها الستار :**

توضح إشارة العرض خارج الحوار، الأشخاص الذين يرتفع عنهم الستار فى بداية المسرحية، وهم ( سعيد – حسان – زياد– حنان ) . وقد بدأ صلاح عبد الصبور مسرحيته برفع الستار عن هذه المجموعة من الشخصيات الجالسة حول مائدة الاجتماعات فى غرفة التحرير ليوضح أن اجتماعاً ما سيعقد بعد قليل ، وليتمكن من بدء الحوارات الساخنة التى تتطلب وجود أكثر من شخص .

**(ب) دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح :**

تدخل إلى قاعة الاجتماعات فى هذا المنظر مجموعة من الشخصيات الجديدة التى يتم الإشارة اليها خارج الحوار ، وهى على التوالى ( ليلى – سلوى – الأستاذ – الحاج على)، وسوف نراجع سيميولوچيا دخولها إلى المسرح وعلاقتها ببنية الدراما .

١ ـ ليلى :

«تدخل ليلى»

ليلى : «وهى داخلة» ...

أى ذراع تتمنى لو طارت .. حسان

حسان : كل ذراع لا تحمل قنبلة يدوية

زياد : أهلاً .. ليلى[٣٨]

إن دخول ليلى فى هذه اللحظة يعمل على تهدئة الصراع الملتهب بين سعيد الذى يرى أن المثقف لا يملك إلا الكلمات، وحسان الذى يرى ضرورة انتقال المثقف من ضفاف القول إلى ساحة الفعل من أجل تحقيق الحرية والعدل (رؤية صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته كلها).

وقد تم تصدير دخولها بوسيلتين؛ الأولى :اشتراكها مباشرة فى الحوار، وهو ما يدل على أنها واحدة منهم، والأخرى: الترحيب بها وذكر اسمها داخل الحوار على لسان زياد «أهلاً.. ليلى».

٢ ـ سلوى :

«تدخل سلوى»

سلوى : طبعاً ، تلتهم حناجركم نفس الطبق اليومى الساخن

نفس الجدل الممتد كحبل ، تشنق فيه ...

الساعات الأولى من كل صباح

حنان : الله .. الله ...

جاءت شاعرة أخرى

تشبيهان بليغان بخيط واحد[٣٩]

إن دخول سلوى فى هذه اللحظة يعمل على تهدئة الصراع الذى ازداد اشتعالاً بين سعيد وحسان ، وقد تم تصدير دخولها بوسيلتين أيضاً ؛ الأولى: اشتراكها مباشرة فى الحوار ، وهو ما يدل على أنها واحدة منهم؛ والأخرى : خطابها ذو الصياغة الشعرية اللافتة المصدرة بأداء حنان الصوتى (صيحة الإعجاب: الله .. الله ..)، وبخطابها الشارح لشعرية تركيبها اللغوى .

٣- الأستاذ :

زياد : بل لن يسعفها الوقت

هذا ميعاد تجمعنا الأسبوعى، العاشرة تماماً

والأستاذ سيدخل فى لحظات

«بلهجة من ينادى شخصا ما»

ادخل يا أستاذ

«يدخل الأستاذ وكأنه يستجيب لنداء زياد»

الأستاذ : صباح الخير

المحررون : صباح الخير

«يجلس على رأس المائدة ، بينما يجلس حوله المحررون»

الأستاذ : (يبدأ مونولوجه الطويل)[٤٠]

إن دخول الأستاذ فى هذه اللحظة يمنع حنان من استكمال قراءة قصيدة الشاعر كامل طلعت فى مدح الملك الصالح -خطاب النفاق ، والأيدلوچيا السائدة وتزييف الوعى - على أسماع زملائها ، بوصفه رمزاً للخطاب البديل «خطاب التنوير الثورى».

وقد تم تصدير دخول الأستاذ عبر ثلاث محاور؛ الأول : نداء زياد الكاشف لالتزام الأستاذ ودقة مواعيده فى الوقت نفسه؛ والثانى: جلوسه على رأس المائدة فى وسط المسرح الأعلى المواجه للجمهور أسفل اللوحة؛ والثالث: مونولوجه الطويل الذى بدأه فور جلوسه على المقعد .

١ ـ الحاج على :

الأستاذ : والآن .. سلوى

«يدخل الحاج على عامل المطبعة ، وفى يديه سلخة لم تجف بعد» "

الحاج على : معذرة يا أستاذ !

الأستاذ : ماذا يا حاج

هل منعوه كالعادة ؟

الحاج على : اكتب موضوعاً آخر(٤١)

يقطع دخول الحاج على استمرار الأستاذ فى توزيع أدوار

مسرحية شوقى مجنون ليلى/ الحلم الرومانسى على المحررين، لصالح الواقع الديكتاتورى الذى يصادر حرية المثقف فى الكتابة والتعبير .

وقد تم تصدير دخول الحاج على بوساطة قطع كلام الأستاذ الموازى لمنع مقاله من النشر ، وكأن السلطة لا تسمح للمثقف المناوئ بالاستمرار فى نضاله السياسى ، ولا بالاستمرار فى حلمه الرومانسى أيضاً .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن خشبة المسرح تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، ينقسم كل قسم منها بدوره إلى قسمين ، كما يظهر من الرسم الآتى :

| يسار أعلي ٦ | وسط أعلي ٢ | يمين أعلي ٥ |
|---|---|---|
| يسار أسفل ٤ | وسط أسفل ١ | يمين أسفل ٣ |

فمع تساوى جميع العوامل الأخرى " «يجب أن تكون نتائج قوة كل منطقة على هذا النحو: وسط أسفل ( الأقوى) ثم تتدرج القوة وسط أعلى ، ويمين أسفل ، ويسار أسفل، ويمين أعلى، ويسار أعلى»[٤٢]، ووفقاً لهذا التقسيم السيميولوچى الدال على

درجة الأهمية ، فإنه من المتصور أن يكون لحجرة الاجتماعات بابان ؛ الأول : على يمين المسرح يدخل منه القادمون من الدرج العارى : شباب المحررين ( ليلى - سلوى ) والحاج على عامل المطبعة ؛ والآخر: على يسار المسرح يدخل منه الأستاذ قادماً من حجرته الخاصة بوصفه رئيساً للتحرير ، ويعد هذا آلية تصدير رابعة لدخول الأستاذ للمسرح .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أهمية التساؤل عما يبدو بديهياً، فقد أرقنى البحث عن السر الكامن وراء التقسيم التراثى المتوارث لمناطق القوة والضعف فوق خشبة المسرح حتى وجدت ضالتى فى كتاب المسرح والعلامات، حيث يقول أستون وساڤونا: «إننا نقرأ الصور كما نقرأ الصفحة المطبوعة من اليسار إلى اليمين، ولذلك فإن يسار المتفرجين هو الجزء الأقوى الذى تعود إليه عين المتفرج بانتظام».(٤٣)

ولما كنا فى لغتنا العربية نقرأ الصفحة المطبوعة من اليمين إلى اليسار، فإن التزامنا بهذا التقسيم يعد من باب هيمنة الخطاب السلطوى الغربى بحكم اكتشافهم المبكر لفن المسرح، ومن ثم فهى قاعدة يجب أن تكون قابلة لإعادة النظر فى عروض المسرح العربى، وهكذا تكون الإفادة الحقيقية من السيميولوچيا التى تبدو شكلية، فى حين أنها تفضى إلى فهم الأيديولوچيا

وفضحها.

وإذا انتقلنا من الحديث عن دخول الشخصيات فى هذا المنظر إلى الحديث عن خروجها، فإننا نلاحظ أنه لم يخرج أحد ممن دخل إلى خشبة المسرح قبل إنزال الستار ، تحقيقاً لفكرة الاجتماع الذى يضم المجموعة .

**جـ- الشخصيات داخل الحوار :**

وهى مجموعة الشخصيات التى وردت أسماؤها داخل الحوار دون أن تظهر بكيانها فوق خشبة المسرح فى هذا المنظر، ويمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام :

١- شخصيات ستظهر فى الفصول القادمة : وتتمثل فى شخصية «حسام» التى سيتم الحديث المفصل عنها فى الجزء الخاص بـ «التعريف المفرد بالشخصيات الرئيسية».

٢- شخصيات المسرح داخل المسرح : وتتمثل فى شخصيات مسرحية شوقى مجنون ليلى/ الحلم الرومانسى، التى سيتقمص أبطال العرض أدوارهم فى لعبة التمثيل داخل التمثيل، وسيتم الحديث المفصل عنها فى الجزء الخاص بـ «التعريف المزدوج بالشخصيات الرئيسية».

٣- شخصيات الأقارب : وتتمثل فى ثلاثة محاور :

أ- «أم حسام».

يقول حسان : تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدمية
والقلق يحطم أمه(٤٤)

حيث تبرز الأم هنا بوصفها أما مقهورة بفعل قهر السلطة لابنها ، فالأمهات فى هذه المسرحية مقهورات دائماً وإن اختلفت عوامل قهرهن كما سنرى .

ب-«أبو زياد» .

يقول زياد : فى صغرى كان أبى يرحمه الله ، ويبقيك إلى أن تشبع من أيامك،
لا يتردد فى ضربى إذ أقطع حبل حديثه(٣٥)

حيث يبرز الأب هنا بوصفه سلطة بطركية تحاول التكريس لخطابها عبر فعلها القاهر غير الديمقراطى فى مواجهة الأبناء ، وهو ما يدل على حساسية الشباب تجاه خطاب الآخر السلطوى بغض النظر عن محتواه. ويؤكد هذا أن هذه الذكرى قد طافت برأس زياد عند مقاطعته الفعلية لخطاب الأستاذ ، حيث يشى السياق بحساسيته أيضاً تجاه خطاب الأستاذ البطركى الداعى إلى النضال بالكلمات الحكيمة فقط دون الانتقال إلى الفعل الثورى المادى .

جـ- «أم زياد وجده» .

يقول زياد : عنى ، عن أمى ، عن جدى يرحمه الله

قـال : من نام فشف فمات

مات شهيداً ، وتحول فى أعطاف الجنة مصطبة

يتكئ عليها رضوان(٤٦)

إن أم زياد وجده لا ينتميان فى هذا السياق إلى دائرة الشخصيات الحقيقية المقصودة لذاتها، فهما رمز يشير إلى الوعى الشعبى المتوارث عبر الأمثال الشعبية .

والمثل الشعبى هنا مثل تهكمى مصطنع يهدف إلى تكريس السلبية المشوبة بالنزعة الدينية فى إشارة واضحة إلى تخاذل الشعب واستلابه وخضوعه لتزييف الوعى إيثاراً للسلامة ، وفقاً لرؤية صلاح عبد الصبور المتكررة فى دراماته .

٤- شخصيات ثقافية عامة :

وذلك فى مشهد مسرحة الديمقراطية عند مناقشة الأستاذ ومجموعة المحررين اختيار النص الذى سيقومون بتمثيله ، وهى بالترتيب شخصيات ( موليير - الريحانى - شوقى ) .

- زياد : موليير ... الشيخ متلوف(٤٧)

- حنان : لا ، بل إحدى كوميديات الريحانى(٤٨)

- الأستاذ : ما رأيكم فى قصة حب

أتذكر أنا مثّلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوة

مجنون ليلى(٤٩)

حيث تخلل هذه الترشيحات حوارات حول جدوى موضوع التمثيل المقترح برمته ، وحول حاجة الشعب إلى البكاء لا الضحك ، وحول دون كيشوتية نضال هذه المجموعة ، فى نموذج مسرحي حي لديمقراطية الحوار بين المثقفين الثوريين ، فى مقابل النموذج المضاد : قمع السلطة الباطشة لخطاب المثقف المعارض .

تقول حنان : فى العدد الأسبوعى من الأزهار اليوم قصيدة

فى مدح الملك الصالح

للشاعر كامل طلعت(٥٠)

حيث تشير هذه الفقرة إلى علاقة الملك / السلطة بالمثقف العميل / الشاعر كامل طلعت المتمثلة فى المدح ، كما تشير إلى النوعية المقابلة من الجرائد العميلة التى تكرس للأيديولوچيا السائدة / الملك الصالح ، و التى يوحى اسمها الرمزى المحدد «جريدة الأزهار» بأن الحياة جميلة وعاطرة وليس فيها ما ينغصها ويدعو للثورة عليها كما يعتقد هؤلاء الصحفيون وأستاذهم .

**( د ) التعريف بالشخصيات الرئيسية :**

١- خارج الحوار .

ويتمثل التعريف بالشخصية الدرامية خارج الحوار فى

إشارة العرض الآتية : «يدخل الحاج علي عامل المطبعة ، وفى يده سلخة لم تجف بعد»[٥١]، حيث تم التعريف بشخصية الحاج علي «عامل المطبعة» فى إشارة العرض وليس داخل الحوار؛ أى أن هذا التعريف بالشخصية مقدم للقارئ / المخرج وليس للمشاهد الذى لا يرى إشارة العرض، ومن ثم على المخرج أن يبحث عن علامات غير لغوية تسهم في نقل التعريف بالشخصية إلى المشاهد . فبالإضافة إلى اللوازم المسرحية / السلخة الإبانة، يمكنه الاعتماد علي الملابس / الزى الخاص بعمال المطابع فى هذا الوقت – العفريتة الزرقاء – حتى يتمكن الجمهور من التعرف على وظيفة الشخصية الدرامية فور مشاهدتها على المسرح .

٢– داخل الحوار .

ويمكننا تقسيم التعريف بالشخصية الدرامية داخل الحوار إلي ثلاثة أقسام :

أ– التعريف المزدوج :

ونقصد به اعتماد صلاح عبد الصبور علي توزيع أدوار مسرحية " مجنون ليلى " لشوقى على المحررين فى التعريف المزدوج بالشخصيات الدرامية فى النص الجديد والنص المرجعى معاً، فتحليل الخطاب الذى «تكون فيه الشخصية فاعل

الإخبار والخطاب الذي تكون فيه موضوع الخبر ( الخطاب عنها من قبل الآخرين ) يسمح عن طريق تركيب الأفعال بتعريف هدف " رغبة " أو هدف " إرادة " الشخصية بشكل دقيق»(٥٢)، كما سنلاحظ مع الشخصيات الآتية :

١- شخصية سعيد / قيس .

حسان : لا ، بل إنك أنسبنا للدور

إذ وجهك يصلح للإغماء

وتجيد الشعر

سلوى : وتجيد الحب(٥٣)

حيث يتفق سعيد مع مجنون ليلي في إجادة الحب (فى إشارة لما سيكون بينه وبين ليلى من علاقة عاطفية) ، وفى إجادة الشعر (فى إشارة تمهد للمشاهد استقبال قصيدته الطويلة فى المنظر الثانى من الفصل الثانى)، وفى مناسبة وجهه للإغماء (فى إشارة إلى الإغماء الحقيقى الذى سيصاب به فى المنظر الثانى من الفصل الثالث).

٢- شخصية ليلى / ليلى.

سلوى : ليلى هى ليلى

وهنالك عشرة أسباب تجعلها أنسبنا للدور

منها خمسة أسباب ظاهرة كالشمس

وخمسة أسباب لا يعرفها إلا سلوى

زياد : أو قيس(٥٤)

إن سلوى ترشح ليلي الصحفية للقيام بدور ليلى العامرية لأسباب ظاهرة ( جمالها )، ولأسباب خفية ( ما أسرته الصديقة لصديقتها عن وقوعها في الحب ). وزياد يكشف للمتلقي عبر ممازحته ( أو قيس ) اتجاه هذا الحب نحو سعيد تحديداً بعد أن أصبح هو قيس فى لعبة التمثيل داخل التمثيل .

لكن صلاح عبد الصبور يريد أن يعطى المتلقى مزيداً من المعلومات عن شخصية بطلة المسرحية من خلال تمطيط الحوار على النحو الآتى :

ليلى : لا أدرى يا أستاذ لعلي آخر من يتحدث

فأنا لا أعرف نفسى بعد

الأستاذ : لا ، بل إنك ليلى

روح ضائعة بين الواقع والحلم(٥٥)

فليلي لا تعرف نفسها ( فى إشارة إلى حيرتها بين سعيد وحسام التى ستؤدى إلى سقوطها) ، والأستاذ ينظر إليها نظرة فلسفية مجردة ( فى إشارة لتحولها داخل المسرحية من المرأة الأنثى إلى المرأة الرمز ) .

٣- شخصية حسان / ورد.

الأستاذ : لا ... حسان هو ورد

فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس

وهو فدائي ، حتي في الحب(٥٦)

إن وصف الأستاذ لمظهر حسان الخارجى «سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس» يحدد الملامح الخارجية لشخصية واحد من أبطال المسرحية ، لكن الأهم من هذا الوصف الخارجي وصفه بأنه فدائى ( حيث يمهد هذا الوصف ذهن المشاهد لتقبل شروعه فى محاولة قتل حسام بعد أن تأكد من عمالته للمباحث في نهاية المنظر الثانى من الفصل الثانى) .

٤- شخصية زياد / زياد .

زياد : هل تنسانى عمداً يا أستاذ

الأستاذ : لا .. بل أنت زياد صاحب قيس

زياد : وا أسفاه

حلت بي لعنة هذا الاسم(٥٧)

فزياد الصحفى هو زياد صديق قيس في رواية مجنون ليلى مما يشى بطبيعة دوره فى النص الحديث ( اعترافه لسعيد وحسان بجاسوسية حسام على الرغم من تهديده له ) .

ب- التعريف المفرد :

ونقصد به التعريف بالشخصية الدرامية فى النص الحديث

فقط ، مثل الشخصيات الآتية :

١- شخصية حنان.

زياد : وحنان العاقلة حنان(٥٨)

حيث يتضافر وصف حنان بالعاقلة مع كون علاقتها العاطفية بزياد التى تحلم بالممكن (الأطفال) هى العلاقة الوحيدة التى انتهت بالزواج في هذه المسرحية .

٢- شخصية سلوى .

حنان : أبشر حسان

جاءت شاعرة أخرى(٥٩)

حيث يقتصر التعريف بسلوى الصحفية داخل الحوار على أنها «شاعرة»؛ أى حساسة ومثقفة، وذلك قبل الاعتماد عليها بوصفها ممثلة للدين في مقابل التقدمية فى الجزء الخاص بمسرحة الأفكار فى المنظر القادم، وقبل ذهابها إلى الدير فى المنظر الثالث من الفصل الأخير.

٣- شخصية حسام.

حسان : تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدمية

والقلق يحطم أمه

سعيد : لم يسعدنى حظى بلقاء حسام

ليلى : جئت هنا فى اليوم التالى للقبض عليه(٦٠)

حيث يمثل حسام فى هذا المنظر شخصية الحاضر فى قلوب زملائه بوصفه معتقلاً فى مسرحة حية لقمع السلطة للمثقف الثورى الحر ، كما يشى تذكر ليلى ليوم القبض على حسام ويوم حضور سعيد لأول مرة بالعلاقة العاطفية التى ستنشأ بينها وبينهما .

ج- الاسم الوظيفة:

ويتمثل فى شخصية الأستاذ كما يتضح مما يأتى:

زياد : والأستاذ الأستاذ(٦١)

حيث يتضافر تعريف شخصية الأستاذ بأنه الأستاذ علي لسان زياد، مع عدم تحديد صلاح عبد الصبور لاسمه الشخصى، ومع تصدير دخوله إلي المسرح ، ومع جلوسه علي رأس مائدة الاجتماعات ، ومع مونولوجه الطويل ، في التركيز على وظيفته بوصفه القائد والأب الروحى لهذه المجموعة من الصحفيين المثقفين الثوريين .

أما الحوار التالى بين الأستاذ وزياد :

الأستاذ : أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوه

مجنون ليلى

أتذكر- ما زلت - مشاهدها ومناظرها

وبما أنى المخرج

فأنا أختار النص

زياد : لم أك أتصور يا أستاذ

أنك رومانتيكي إلى هذا الحد

لكن لا بأس

فالرومانتيكية واهنة أحياناً كالزبد الطافى فوق الموج

غاضبة أحياناً كالموج الهائج(٦٢)

فإنه يشى بتضافر وظيفته في المسرحية الحداثية مع وظيفته فى لعبة التمثيل داخل التمثيل بوصفه مخرج العرض وصاحب حق اختيار النص. كما يتضافر حديث زياد الشارح لخصائص الرومانسية الوادعة الغاضبة في هذا السياق، مع حلم الأستاذ بتحقيق الحب بين مجموعة المحررين / المثقفين الثوريين فى الإشارة إلى أن شخصية الأستاذ فى هذه المسرحية تعد نموذجاً للثورى المثالى المتفائل .

**(٥) الخطاب الشعرى :**

ويمكننا تقسيمه إلى أربعة محاور :

**أ- التقطيع :**

ونقصد به هنا الانتقال من الديالوج إلى المونولوج والعكس . حيث يتسم الحوار فى هذا المنظر بالحيوية والتدفق والسرعة المتناسبة مع طبيعة الصراع الفكرى الملتهب بين المثقفين

الأذكياء.

لهذا فليس فى حوار المنظر كله سوى مونولوج واحد طويل، هو مونولوج الأستاذ الذى يشرح فيه الموقف على مستوى أسرة التحرير، وعلى مستوى الواقع الخارجى، وعلى مستوى مشاركة هذه المجموعة فى الكفاح الوطنى .

وهو في الحقيقة مونولوج واحد طويل ممتد من ص : ٧١٦ إلى ص : ٧٢٤ ، لكن رغبة صلاح عبد الصبور فى عدم كسر حرارة الحوار جعلته يلجأ إلى حيلة فنية يحول بها المونولوج إلى ديالوج حفاظاً على سخونة الحوار ، وتتمثل هذه الحيلة في مقاطعة زياد له من ص : ٧١٩ إلي ص : ٧٢٢ ، فى مماحكات هى فى صلبها استمرار للمونولوج أيضاً ، حيث يقول زياد :

أعرف أنك سوف تقول

والآن ...

يا أصحابى الشجعان

يشتد علينا سيف السلطان وذهب السلطان

وأطالبكم أن تقفوا جنبى

لا أخشى أن يصرعكم سيف السلطان

لكنى أخشى أن يفسدكم ذهبه(٦٣)

حيث يشى هذا المقطع بحفظ المحررين لكلام الأستاذ داخل

الدراما ، ويحرص صلاح عبد الصبور على الإشارة الدائمة والمتكررة لذراعى السلطة الباطشة الممتدة فى دراماته كلها لتطويع المثقف : سيف السلطان وذهب السلطان .

**ب- شعرية المسرح ومسرحة الشعر :**

إذا كانت اللغة فى المسرح عموماً «من الضرورى أن تكون بالغة الشفافية حتى لا نكاد نشعر بها ، لو رأيناها فهى إذاً مثل زجاج النافذة غير النظيف»(٦٤)، وقد صادفنا أحلى صورة لهذه اللغة الشفافة فى مسرحية «مسافر ليل» مثلاً على الرغم من صياغتها شعراً ؛ فإن الأمر قد يختلف أحياناً فى بعض المسرحيات الشعرية .

فهذه المسرحية - بداية من منظرها الأول - تقيم توازناً بين مستويين من الخطاب الشعرى ؛ الأول : شعرية المسرح، المتمثلة في اختفاء الشعر وتحويله إلى لغة شفافة متدفقة تتفق وسرعة حوار المثقفين الأذكياء المحتدم عبر استخدام بحر المتدارك فى صورتيه «فَعْلُنْ» و«فَعِلُنْ» فقط طوال المنظر الأول، حيث يتكون البحر فى هذه الحالة «من النواة العائمة ( -ه ) والنواة العائمة القلقة (- - - ه ) فقط»(٦٥)، وهو ما يحقق أبرز صور التدفق الإيقاعى الممكنة فى الشعر العربى.

أما المستوى الآخر: فيتمثل فى شعر المسرح ، حيث يبرز

الأداء الشعرى للغة «الذى يعزز محسوسية العلامات ، ويجذب الاهتمام إلى خصائصها المادية بدلاً من مجرد استخدامها كمقابلات للاتصال»(٦٦)، وفقاً لتوصيف جاكبسون ، ونصل إلى ذروة هذا الأداء الشعرى للغة عند إلقاء سعيد لقصيدته الخالصة الطويلة «يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبيا يحمل سيفاً»" في المنظر الثانى من الفصل الثانى. ويمكننا أن نلمح أثر مسرحة الشعر فى هذا المنظر الأول بداية من الافتتاحية الآتية :

سعيد : «وهو يمد أمامه بعض صحف اليوم»

انظر حسان

أسلوب كالطرقات المتعرجة الوحلة

يتسكع فيه فكر مخمور متعثر

حسان : أرجوك ، سعيد

كف ، ولو يوماً ، لا غير

عن صوغ الكلمات وحبك الشعر(٦٧)

فعلى الرغم من الإبانة المسرحية / إشارة سعيد إلي الصحف اليومية الممدودة أمامه ، وافتتاح المسرحية بفعل الأمر «انظر»(٦٨)؛ فإن ملامح الصياغة اللغوية اللافتة لذاتها تبدو واضحة ، وإن كانت تبدو مبررة فى هذا السياق لكون المتحدث هو سعيد الشاعر .

لكن الأمر اللافت أن اعتراض حسان على لغة سعيد الشعرية ؛ لم يمنعه هو أيضاً من استخدامها فى الصفحة التالية مباشرة ، حيث يقول :

انظر ... سطح من أفكار رخوه
كالطحلب فوق شطوط البحر
والقراء يحبون الاسترخاء عليها
يلتذون بشم العطن المتخثر
كمريض يتشمم خدراً من كف طبيب دجال
ويضيقون بنا إذ نلقي بهم في غابة صبار
لنجرب شيئاً غير الكلمات(٦٩)

كما نلمح مسرحة الشعر أيضاً فى خطاب سلوى لحظة دخولها ، حيث تقول :

طبعاً ، تلتهم حناجركم نفس الطبق اليومى الساخن
نفس الجدل الممتد كحبل ، تشنق فيه
الساعات الأولى من كل صباح(٧٠)

مما دفع حنان إلى التعليق على هذا الكم من الشعر قائلة :

أبشر حسان
جاءت شاعرة أخرى
تشبيهان بليغان بخيط واحد

لا بد إذاً ما دمتم كلكم شعراء

أن أقرأ رائعة العدد الأسبوعى من الأزهار(٧١)

كما تظهر مسرحة الشعر أيضاً طوال مونولوج الأستاذ الذي سبقت الإشارة إليه ، قبل أن تختفى تماماً بعد اكتماله ص: ٧٢٤ إلى نهاية المنظر ص: ٧٣٥، لنعود إلى شعر المسرح مرة أخرى .

حيث تشى هذه الشعرية الموزعة بين الشخصيات المتعددة بالمستوى الثقافى والأدبى للأستاذ ومجموعة المحررين، وتتفق مع كون سعيد بطل العرض شاعراً ، ومع اعتماد المسرحية علي التناص مع مسرحية شوقى «مجنون ليلى» التى تنتمى إلى دائرة مسرحة الشعر(٧٢)، كما تدل أيضاً على تخفى صوت المؤلف الشاعر صلاح عبد الصبور وراء أصوات شخصياته، «فكلما تكلمت الشخصية لا تتكلم وحدها والمؤلف يتكلم فى الوقت ذاته على لسانها ومن هنا تأتى (حوارية ) النص المسرحى الأساسية»(٧٣).

**ج - الميتالغة :**

وتتمثل فى هذا المنظر فى الأقوال الآتية :

- سعيد : لم يك يستهوينى أسلوبه

كانت فيه نفس الرنة

رنة أسلوبك يا حسان

أسلوب يستأصل لكن لا يلقي بذراً (٧٤)

– حنان : تشبيهان بليغان بخيط واحد(٧٥)

– زياد : فالرومانتيكية واهنة أحياناً كالزبد الطافى فوق الموج

غاضبة أحياناً كالطوفان الهائج

لكن.. مجنون ليلى، أعلى درجات الرومانتيكية(٧٦)

حيث تتعلق اللغة الشارحة لذاتها هنا بالأسلوب، وبالبلاغة، وبالمذاهب الفنية، فى تأصيل لشعرية المنظر العالية ولثقافة هؤلاء المحررين فى آن واحد ·

**د– آليات السخرية :**

تنتشر الممازحة الساخرة فى هذا المنظر وتمتد بصورة أقل في المسرحية كلها، حيث تشى بالذكاء المتوقد لمجموعة المحررين، ويمكننا أن نرصد عدة آليات لإنتاج السخرية فى هذا المنظر محاولين اكتشاف وظيفتها فى السياق، «فالكلمة في المسرح حادة كالمدية، لا ترهل ولا زوائد ولا مناطق ميتة، حتى الثرثرة لا بد أن تكون لها وظائف حيوية، الحمولة الأيديولوچية للغة فى المسرح تصنع حياته، وربما كان فيها مقتله، من هنا ينبغى قياسها بأدق أجهزة التحليل"».(٧٧)

١- الجناس.

زياد : داء الحكمة

عندئذ كنت أعـالجـه بالكلمـات فكان يعـاجلنى

باللكمات(٧٨)

حيث تنبع السخرية من التجنيس الصوتى بين الفعل ونتيجته علي الرغم من التباين الدلالى بينهمـا ، فـالأول يعـالج بالكلمـات والحـوار الديمـوقـراطى، والآخـر يعـاجل باللكمـات والبطش الديكتاتورى .

٢- التقابل الدلالى.

وهو يختلف عن التـقـابـل المعجمي بين طويل وقـصـيـر مـثـلاً، حيث لا يكون التقابل مباشراً بل يكون تقابلا فنيا خـفـيا عبر العلاقات الإيحائية التى تستدعيها الألفاظ فى ذهن المتلقى؛ مثل:

ليلي : أهلاً .. كيف الحال أيا فرسان المستقبل ؟

حسان : لا .. بل هم فرسان المتحف(٧٩)

فبينما ترى ليلى أن زملاءها فرسـان المستقبل ، يرى زياد أنـهم فرسان المتحف / الماضى، حيث إنهم لا ينتقلون من نضال المثقف التقليدى الكلاسيكى بالخطب البلاغية إلى ساحة الفعل الثورى المادى المقاوم .

٣- المشترك اللفظى .

سعيد : لكني لا أرضي يا أستاذ

فأنا لم أعل الخشبة قط

زياد : لا تفزع

فستدخل فيها حين تموت

أو تعلوها إذ تشنق(٨٠)

حيث تتأسس السخرية من خلال الاعتماد علي المعاني المشتركة التى يمكن للفظ الواحد أن يعبر عنها ، واللفظ هنا هو الخشبة الذى تَبَدى بوصفه «المسرح – التابوت – منصة الإعدام» على التوالى، وكلها أماكن تشترك فى إثارة الفزع عبر الخوف من «مواجهة الجمهور – الموت – بطش السلطة».

٤– المفارقة .

حنان : لابد إذاً ما دمتم كلكم شعراء

أن أقرأ رائعة العدد الأسبوعي من الأزهار

فأنا في الحق

يملأ قلبي الإعجاب

برقاعة شاعرها الكذاب(٨١)

إن إصرار حنان على قراءة القصيدة ، يتضافر مع وصفها بأنها رائعة ، ومع نشرها فى العدد الأسبوعى، ومع تَصنُّع الصدق «فأنا فى الحق»، ومع إعجابها الذى يملأ قلبها ، فى

ترسيخ اعتقاد المشاهد بروعة هذه القصيدة ، وعندئذ تتفجر السخرية من مفارقة الخطاب السابق للجملة التالية «برقاعة شاعرها الكذاب». فإذا كان بارت يرى أن الكلمة «تستطيع أن تكون إيروسية ومنتجة بشرطين متعارضين متعديين للحدود كليهما : إذا ما بولغ في تكرارها، أو على العكس ، إذا جاءت على حين غرة ، لذيذة بجدتها»[٨٢]؛ فإن دهشة المفارقة غير المتوقعة فى السياق السابق هى التى أنتجت لذة السخرية اللاذعة المعبرة عن احتقار المثقف الحر لخطاب المثقف العميل.

٥- التأويل المتضاد للعبارة الواحدة.

الأستاذ : ثم يقطب كل منا وجهه

ويدير المقعد كى ينكفئ على ذاته

أو ينكب على مكتبه حتى تندمج الكتلة والإنسان

زياد : عذراً ... لا يمكننى أن أسكت

هل يعنى هذا أنك تمنحنا عطلة

الله ، سأقضيها فى النوم

ممدوداً فى جوف سريرى حتى تندمج الكتلة والإنسان[٨٣]

ففى مقابل الفعل / الانكباب على العمل والكتلة / المكتب فى خطاب الأستاذ ، نجد الفعل / النوم والكتلة / السرير فى

خطاب زياد، حيث تتحول عبارة «حتي تندمج الكتلة والإنسان» الدالة علي الاندماج الفاعل الذي يضفي علي الجماد صفة الإنسانية فى السياق الأول ، إلى عبارة دالة على الاندماج الخامل الذى يضفى على الإنسان صفة الجماد فى السياق الآخر ، فى سخرية مرة من تداعى المثقفين واستخدامهم للكلمات البراقة في صراعهم اللفظى الدون كيشوتى مع السلطة الباطشة .

٦ – التصوير الشعرى .

الأستاذ : والآن ، وقد استعرضت ذكاءك للزملاء

كما يتعرض للمارة عريان

هل لى أن أتكلم ... ؟[٨٤]

حيث تحولت الصورة المشرقة في السطر الأول إلى صورة مخجلة فى السطر الثاني عبر كاف التشبيه ، للدلالة على غضب الأستاذ وسخريته من مقاطعة زياد له.

٧– الأداء المسرحى.

زياد : هل يعني هذا أنا سنكون فرقة رقص وغناء

ما أحلاها من فكرة

اسمع

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر

هل يعجبكم صوتى(٨٥)

إن السخرية هنا لا تكمن فى الخطاب الشعري ذاته بل تكمن فى الأداء المسرحى التهكمى للأغنية والمصدر بعبارة «هل يعجبكم صوتى؟»، فى إشارة واضحة إلى استخفاف زياد بالفكرة الرومانسية التى لا تتفق مع نزعته المادية الثورية .

**٦- مسرحة الأفكار :**

ونعنى بها آليات تحويل القضايا الرئيسية التي يطرحها النص إلى عرض مسرحى حى، فالعمل الفنى «يملك بالإضافة إلى وظيفته كعلامة مستقلة ، وظيفة أخرى هى وظيفة العلامة التوصيلية ، ومن ثم فالعمل الأدبى يجمع بين كونه عملاً فنيا من جانب ، وبين كونه - فى الوقت نفسه - كلاماً يعبر عن موقف أو فكرة أو شعور».

ويمكننا أن نرصد أهم هذه القضايا وآليات مسرحتها فيما يأتى :

**أ- الكلمة فى مقابل الفعل :**

تمثل حيرة المثقف بين اكتفائه بالاعتماد على الكلمة فقط أو انتقاله إلى ساحة الفعل المادى الثورى فى صراعه مع السلطة من أجل تحقيق الحرية والعدل، قضية رئيسية فى مسرح صلاح عبد الصبور عامة وفى هذا النص خاصة، ويمكننا أن نرصد

مسرحة هذه الفكرة فى المقطع الآتى .

حسان : لنجرب شيئاً غير الكلمات

سعيد : ماذا نملك غير الكلمات

هل نملك شيئًا أفضل ؟

حسان : ما تملكه يا مولاى الشاعر

لا يسقى عطشانا قطرة ماء

لا يطعم طفلاً كسرة خبز

لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسورة ريح الليل

لابد من الطلقة والطعنة والتفجير

إنى أحمل هذا فى جيب

«يخرج قلماً»

حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات

إلى أن يأتى الوقت

لكنى أحمل هذا فى جيب آخر

«يخرج مسدساً»(٨٧)

حيث تتم مسرحة الفكرة عبر ثلاث خطوات :

١- الخلخلة : عبر إقناع المتلقى بإمكان تصور بديل أفضل من الكلمات فى صراع المثقف مع السلطة بواسطة الفعل

المضارع المتحول لصيغة الأمر «لنجرب شيئاً غير الكلمات»، وبواسطة السؤال الذى يبحث عن بديل «هل نملك شيئا أفضل؟».

٢- الهدم : عبر إثبات فشل الكلمة في تحقيق الحرية والعدل للشعب ، فالشعر «لا يسقى - لا يطعم - لا يكسو» وهذا يذكرنا بتعليق الأعرج والأعمى والأبرص على كلمات الحلاج.

٣- إعادة البناء : عبر اقتراح البديل ، على مستوى اللغة القاطعة أولاً : «لابد من الطلقة والطعنة والتفجير»، ثم على مستوى الإبانة المسرحية ثانياً ، فسيميولوچيا المسرح تتميز عن الفنون الأخرى كافة ولا سيما الأدب - الذى يعتمد على وصف المواضيع والأحداث أو سردها بالضرورة - بالمظهر الإبانى، حيث يمكننا إذا أردنا «الرجوع إلى موضوع مهم أى تعيينه وتعريفه، أن يتناول أحدهم الموضوع ويبينه لمتلقى الرسالة»(٨٨)، وفي هذه الحالة - كما يقول إيكو - «يتم استخدام الموضوع العينى بوصفه تعبيراً عن الصنف الذى ينتمى إليه، وهكذا ينتزع تحقق الشىء ليصير علامة»(٨٩)، كما تحول القلم/ العلامة إلى رمز للكلمة، وتحول المسدس/ العلامة إلى رمز للكفاح المسلح، فى محاولة مسرحية خالصة لإقناع المتلقى بضرورة الانتقال من الكلمات إلى الأفعال فى مقاومة السلطة

الديكتاتورية، «فما هو المسرح علي أفضل ما يكون ، حتي وإن لم يقل شيئاً فأنا أقدم لك نموذجاً وأصدر أمراً وأقترح اقتراحاً لأحدد لك صورة مثالية أو مشروعاً يمكنك أن تحققه»(٩٠).

**ب- المثقف الحر فى مقابل السلطة :**

ويمكننا رصد هذه العلاقة / القضية عبر محورين :

١- الاعتقال / السجن.

حسان : تلهو الشرطة بحسام كما يلهو المجنون بدميه
والقلق يحطم أمه

سعيد : لم يسعدنى حظى بلقاء حسام(٩١)

ليلى : جئت هنا فى اليوم التالى للقبض عليه

حيث تتضافر الإشارة اللغوية مع غياب حسام الفعلي عن ساحة العرض فى مسرحة بطش السلطة بالمثقف الحر ، التى تذكرنا بسجن الحلاج قبل صلبه ، وبنفى الأميرة وتهميش القرندل.

٢- المصادرة / المنع.

الأستاذ : والآن ... سلوى

«يدخل الحاج على عامل المطبعة ، وفى يده سلخة لم تجف بعد»

الحاج على : معذرة يا أستاذ!

الأستاذ : ماذا يا حاج

هل منعوه كالعادة

الحاج على : اكتب موضوعاً آخر

الأستاذ : هذا ما كنت أظن(٩٢)

إن دخول الحاج على فى هذه اللحظة السيميولوچية الدالة التى سبق تحليلها فى الجزء الخاص بدخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح ، يتضافر مع إمساكه بالسلخة التى لم تجف بعد فى إبانة منع السلطة للخطاب المعارض للأيديولوچيا السائدة – بدلاً من مناقشته – كما تشير كلمة «كالعادة» إلى التكرار السابق لفعل المنع ، وتشير عبارة «هذا ما كنت أظن» إلى التوقع المنتظر له، فى سياق يشى بديمومة العلاقة القمعية التى تصادر فيها السلطة حق المثقف الحرَ فى التعبير عن أفكاره ومشاعره .

**جـ- خطاب تزييف الوعى فى مقابل خطاب التنوير :**

ويمكننا تقسيمه إلى قسمين :

١- موقف المثقف الحر من خطاب المثقف العميل .

يتبلور موقف المثقف الحر من خطاب المثقف العميل فى هذا المنظر عبر التناص مع المقالات الصحفية ومع القصائد الشعرية مرة أخرى، حيث يبرز التناص فى الحالتين بوصفه إبانة

مسرحية لخطاب المثقف العميل.

أولاً: التناص مع المقالات الصحفية.

الأستاذ : فلأكتب في الحب

إلا إن كان الحب مثيراً لحساسية القانون

لا أتوقع أنهمو قد منعوه بعد

زيـاد : لا ، بل منعوه

اسمع يا أستاذ

( يقرأ في إحدى الصحف المنشورة أمامهم )

«لمحت عينا شرطي شاباً وفتاة في إحدى المنحنيات الخافتة الضوء، فترصد لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف صديقته . فانقض كما ينقض الصقر ، وساقهما للمخفر .

ويضيف الصحفي :

ونحن نحيي لرجال الأمن مروءتهم وحماستهم للخلق الطيب، فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تتقدم، والأعراض أمانة، تحميها الشرطة من عبث الأنذال. بل إنا نتمنى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارئ مثل القبعة ولبس المايوهات ...

الأستاذ : «مقاطعاً»

عبث والأيام تجد

لا أدري كيف ترعرع في وادينا الطيب

هذا القدر من السفلة والأوغاد؟[٩٣]

إن خصوصية المسرح تقوم على «مجموعة اتفاقات تعاملية تحكم فهم المشاهدين لطبيعة الوقائع التى يشملها العرض»[٩٤]، حيث تسمح هذه الاتفاقات التعاملية بتقبل المتلقى لهذا التناص المخترع من قبل المؤلف بوصفه تناصا حقيقيا مع إحدى المقالات المنشورة فى الصحيفة الوهمية التى يمسك بها زياد فى يده ، كما تسمح أيضاً بتقبله للمقال بوصفه نثراً على الرغم من كونه موزوناً على إيقاع بحر المتدارك الذى يساعد إيقاعه المتدفق السريع فى شكله الرباعى ( فَعْلُنْ - فَعِلُنْ ) المستخدم فى هذا المنظر، علي الاقتراب من دائرة النثر وبخاصة أن الفقرة تخلو من القافية .

إن خطاب الصحفى / المثقف العميل ، المادح لرجال الأمن / السلطة ، والمكرس للأيديولوچيا السائدة / إثارة الحب لحساسية القانون / التخلف ، والعامل على تزييف الوعي بتحويل القمع إلى «مروءة وحماسة للخلق الطيب»، يثبت مقولة صلاح عبد الصبور بأن «المعنى الفعلى لكلمة الإعلام هو الكذب أو الدعاية ، وأن الالتزام قد تحول فى واقع الأمر إلى إلزام»[٩٥]، ويذكرنا بحماس لويس ألتوسير إلى ضرورة «انتزاع حق الحديث باسم الإنسان من السلطة السياسية؛ لأنه يؤدى بدوره

لفرض سياسة قمعية[٩٦].

أما خطاب الأستاذ المعارض لتزييف الوعى «عبث»، والمستنكر لدور المثقفين العقلاء «السفلة والأوغاد»، فإنه يشي بخطاب تنويرى تقدمى بديل، يرى أن إمساك الشاب بيد الفتاة ليس فعلاً فاضحاً فى الطريق العام ، وأن اقتياد الشرطة / السلطة لهما إلى المخفر، هو منع للحب بوصفه مظهراً من مظاهر الحرية الشخصية . فهناك «تساوق بين القوانين المنظمة للتواصل والقوانين المنظمة للثقافة . بل يمكن القول إن قوانين التواصل هى قوانين ثقافية»[٩٧] كاشفة للفارق بين التقدمية والرجعية. وفى «ظل النظام الديكتاتورى فإن قبول المذاهب إما لأنها تقليدية، وإما لأنها ملائمة لمن يتقلدون السلطة، وترتب علي هذا الاختلاف نتائج كثيرة، فحين لا يكون الرأى الرسمي هو الرأى النابع من النقاش الحر، فإنه يتعين حظر النقاش الحر وعدم تشجيع التفكير الذكي، ولذلك فإن من مصلحة الحكومة أن تبث الغباء والتخلف»[٩٨]، كما يقول برتراند راسل.

ثانياً: التناص مع القصائد الشعرية.

حنان : لابد إذاً ما دمتم كلكم شعراء

أن أقرأ رائعة العدد الأسبوعى من الأزهار

فأنا فى الحق

يملأ قلبى الإعجاب

برقاعة شاعرها الكذاب

سلوى : لا .. لا .. أرجوك حنان

غثيت نفسى بقراءتها قبل مجيئي الآن

«تنتزع الجريدة من حنان التي تمسك بها، حتى تتمزق بينهما قطعاً ، حنان تقرأ من قطعة بقيت معها»

حنان : لا .. بل أقرؤها ، أرجوك

سلوي .. انتظرى .. هذا مطلعها

ملك أطل علي الوجود بهاؤه ..

سلوى : «وهى تنزع الورقة»

لن أعطيك الفرصة

زياد : بل لن يسعفها الوقت

هذا ميعاد تجمعنا الأسبوعى ، العاشرة تماماً

والأستاذ سيدخل فى لحظات

«بلهجة من ينادى شخصا ما»

ادخل يا أستاذ

«يدخل الأستاذ وكأنه يستجيب لنداء زياد»(٩٩)

إن التناص المخترع من قبل المؤلف هنا يتمثل فى قول الشاعر – المثقف ، المادح / العميل، للملك / السلطة ، فى

مفتتح قصيدته «ملك أطل علي الوجود بهاؤه». وقد حرص صلاح عبد الصبور على أن يكون بحر القصيدة - الكامل - مختلفاً عن بحر الحوار- المتدارك - حتى يحقق لنص القصيدة موسيقية أعلى من نص الخوار المسرحي ، وحتى يفرق إيقاعياً بين خطاب المثقف العميل وخطاب المثقف الحر الكاشف لتزييف الوعى عبر آليات متعددة :

أ - التقديم لقراءة القصيدة بالسخرية المرة القائمة على المفارقة الفاضحة لاحتقار المثقف الحر للمثقف العميل.(١٠٠)

ب - الاحتجاج اللغوى علي فعل القراءة : ( لا .. لا .. لن أعطيك الفرصة ).

ج - وصف رد فعل المثقف الحر تجاه نص القصيدة المادحة «غثيت نفسى بقراءتها قبل مجيئى الآن».

د - الإبانة المسرحية لمقاومة المثقف الحر لخطاب المثقف العميل، عبر الفعل المسرحى المعارض «انتزاع الجريدة - تمزيقها - انتزاع بقية الورقة».

هـ- تقديم البديل / الخطاب التنويرى للمثقف الحر، عبر مونولوج الأستاذ الذى سيبدأ فوراً بعد أن أوقف دخوله محاولة استمرار حنان فى قراءة القصيدة / خطاب المثقف العميل.

٢ - موقف الشعب بين الخطابين .

ويمكننا تلخيص هذا الموقف من خلال المقطع الآتى :

حسان : انظر .. سطح من أفكار رخوة

كالطحلب فوق شطوط البحر

والقراء يحبون الاسترخاء عليها

يلتذون بشم العطن المتخثر

كمريض يتشمم خدراً من كف طبيب دجال

ويضيقون بنا إذ نلقى بهم فى غابة صبار(١٠١)

إن الأداء الشعرى المصدر بفعل الأمر المسرحى ( انظر ) هو الذى يبرز هذه العلاقة بين الخطابين وموقف الشعب منهما، فخطاب تزييف الوعى «أفكار رخوة، وطحالب، وعطن متخثر» ومروِّجه المثقف العميل «طبيب دجال». لكن القراء / الشعب يستسلمون لهذه الأيديولوچيا التى تضمن لهم «الاسترخاء والتلذذ بالخدر» بعيداً عن بطش السلطة . والمثقف الحر يعتقد أنه «ليس بالخبز وحده يحى الإنسان، وأن الفقر الثقافى والأيديولوچى هو - على الأقل - أمر سيئ مثل الفقر المادى إن لم يكن أشد سوءاً»(١٠٢)، ويرى أن هذا الاستسلام لتزييف الوعى نوع من المرض يحاول عبر خطابه التنويرى الذى يلقى بالقارئ «فى غابة صبار» تكشف له أغوار المأساة التى يحياها

وضرورة سعيه للفكاك منها ، في إشارة واضحة ومتكررة من صلاح عبد الصبور إلى تقاعس الشعب عن مساندة المثقف الحر في كفاحه من أجل تحقيق الحرية والعدل ·

**(٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحى :**

ينتهى المنظر الأول بقول حسان الآتى :

يا أستاذ

لا تكتب فى الحب

اكتب فى النقمة والبغضاء

هذا عصر البغضاء

لا تنسى.. اكتب فى البغضاء

«ستار»[١٠٣]

فبعد اكتشاف الأستاذ أن الحب قد أصبح مثيراً لحساسية القانون أيضاً ، يقترح حسان عليه الكتابة فى البغضاء، التى يؤكدها بمرادفها أولاً «النقمة»، ثم بتكرارها ثلاث مرات في ثلاثة أسطر متتالية . وإذا كانت «أى كلمة تستدعى كل مثيلاتها طبيعياً كما تستدعى كل نقائضها»[١٠٤]؛ فإن هذا الإلحاح على إبراز كلمة بغضاء فى ختام المنظر يعد تصديراً لبداية المنظر التالى الذى يحاول فيه الأستاذ زرع الحب فى قلوب المجموعة عبر بروفات تمثيل نص شوقى الرومانسى «مجنون ليلى».

# «الفصل الأول»
# «المنظر الثانى»

**(١) الزمان :**

لا يوجد فى هذا المنظر ذكر للزمان على مستوى إشارات العرض خارج الحوار ، أما داخل الحوار فلا توجد إشارة للزمان التاريخى الخارجى، حيث تقتصر الإشارات الزمنية فقط على الزمان الدرامى الداخلى «داخل الحوار»، ويمكننا تقسيم هذه الإشارت إلى ما يأتى :

**أ- هنا والآن :**

١- يبدأ المنظر الأول بقول الأستاذ :

والآن ...

دورك يا ليلي

لم نتقن هذا المشهد بعد(١٠٥)

إن بداية المنظر بواو العطف تتضافر مع كلمة ( بعد ) في إعطاء المشاهد إحساساً بأن هذه البروفة التى يشاهدها هنا والآن ممتدة منذ وقت غير قصير، وقد حرص الكاتب على تكثيف أدوات التأشير «الآن - ك - يا - ليلى - هذا» لجذب الانتباه إلى خشبة المسرح فى بداية المنظر.

٢- ينتهى المنظر بقول الأستاذ :

يا أصحابى

يكفى هذا التدريب الليلة[١٠٦]

حيث تشير كلمة «الليلة» إلى الزمان الدرامى الداخلى الذى توقفت فيه البروفات فى نهاية هذا المنظر وتوضح نوع الإضاءة المطلوبة ودرجتها، قبل أن يمطط الأستاذ حديثه للإشارة إلى الزمان الدرامى القادم الذى يطالعنا فى الفقرة التالية .

**ب- الإشارة إلى الزمان الدرامى القادم :**

الأستاذ : ( مواصلاً )

ولنحتفل الآن بعودة جندى غائب

هيا ... هيا ...

فحسام قد عاد إلينا

فعلي الرغم من احتواء الفقرة على كلمة ( الآن ) ؛ فإن الفعل المضارع المتصل بلام الأمر الذى يسبقها ( لنحتفل ) ينقل الإشارة الزمانية من الحاضر إلى المستقبل ، وبخاصة أن هذا الاحتفال الذى يشير إليه الأستاذ فى نهاية المنظر لن يعرض على خشبة المسرح .

ج- الإشارة إلى الزمان الدرامى قبل بداية المنظر

وهى تتمثل داخل هذا المنظر فى إشارتين :

١- قول حسام : واعتذروا عن غفلتهم إذ حبسونى شهرين[١٠٧]

الذى يوضح المدة التى قضاها حسام فى المعتقل قبل خروجه منه هنا والآن ٠

٢- قول الأستاذ : هذا آخر من وفد إلينا سعيد ... شاعر [١٠٨]

الذى يوضح أن سعيداً - الذى جاء إلى المجلة فى اليوم التالى للقبض على حسام - لم يمض فى المجلة قبل هذا المنظر سوى شهرين فقط ، وأنه لم ير حساماً قبل الآن . حيث تمثل هذه النوعية من الإشارات معلومات تعمق علاقة المتلقى بالنص/ العرض، وتمكنه من خلق عالمه الدرامى التخييلى، فنحن فى المسرح «نتلقى فى الوقت ذاته كماً هائلاً من المعلومات ، تعددية إعلامية حقيقية»[١٠٩]، على حد تعبير بارت ٠

**(٢) المكان :**

تتمثل الإشارة إلى المكان خارج الحوار فى هذا المنظر في إشارة العرض الآتية «حول مائدة الاجتماعات - بروفات تمثيل»[١١٠]، التى وردت فى المفتتح للدلالة على أن البروفات والمناقشات ما زالت مستمرة فى المكان ذاته «غرفة التحرير»، وأن الانتقال من المنظر الأول إلى المنظر الثانى لا يمثل نقلة

مكانية بل نقلة زمانية بين اقتراح مشروع تمثيل مسرحية شوقى وبداية البروفات الفعلية .

ولا نجد فى هذا المنظر إشارات مكانية داخل الحوار إلا مرة واحدة تتمثل فى الإشارة إلى المكان الخارجى/ السجن بوصفه رمزاً دالاً على طبيعة علاقة المثقف الحر بالسلطة الباطشة، كما يظهر فى المقطع الآتى :

الأستاذ : حدثنا عما فعلوا بك

حسام : كانوا رفقاء

أخذوا منى الساعة والنظارات، ووضعونى فى قبو محكم

حتى أحيا فى ظلمات العصر الحجري

فأقدر حين خروجى مامنحوه للوادى من عز وتقدم

إذ نقلوه من ظلمات العصر الحجرى إلى بهجة عصر الشرطة(١١١)

إن السلطة تحرص فى المكان الخارجى/ السجن علي سلب وعى المثقف بالمكان / قبو محكم، والزمان/ الساعة ، والرؤية/ النظارات . حيث يشبه حسام موقفه وهو يعيش مسلوب الوعى داخل المعتقل بـ «ظلمات العصر الحجرى»، ويجسد مقابله «ما منحوه للوادى من عز وتقدم» فى «بهجة عصر الشرطة» محدثاً

مفارقة تكشف للمتلقى أن «الكتاب والفنانين هم أقل الناس انبهاراً بالشعار الاقتصادى الذى يرفعه السياسيون بأننا (نعيش أزهى فترات تاريخنا)، وسواء صدق هذا الشعار على المستوى المادى المحض أو لم يصدق ، فالحقيقة المرة أن الحياة الحديثة كئيبة وطاحنة»[١١٢]، حيث تتمثل بهجة عصر الشرطة فى التخابر والتجسس والزج بالناس داخل السجون مرة أخرى، مما يجعل الحياة داخل السجن مساوية للحياة خارجه فى انعدام الحرية فى ظل هذا المناخ البوليسى الإرهابى .

**(٣) الديكور :**

الإشارة إلى الديكور فى هذا المنظر تنحصرخارج الحوار فقط فى مفتتح المنظر: «مائدة الاجتماعات - بروفات التمثيل»[١١٣]، فى إشارة إلى أن هذه البروفات تتم فى غرفة التحرير ذاتها؛ حيث ينسحب على الفعل الدرامى الممثل فى هذا المنظر «البروفات والمناقشات وعودة حسام» دلالة لوحة دون كيشوت التى تتصدر الجدار الخلفى للمسرح وتحاط بأبطال النضال القومى كما سبقت الإشارة .

**(٤) الشخصيات :**

**أ- الشخصيات التى يرتفع عنها الستار :**

توضح إشارة العرض خارج الحوار الأشخاص الذين يرتفع

عنهم الستار فى بداية المنظر وهم (الأستاذ – سعيد – زياد – حسان – ليلى)[١١٣]، وقد اختار صلاح عبد الصبور هذه المجموعة من الشخصيات الجالسة حول مائدة الاجتماعات للتدريب على بروفات المسرحية؛ لأن كلاً منها له دور فى لعبة التمثيل داخل التمثيل ، فالأستاذ/ المخرج، سعيد/ قيس، زياد/ زياد، حسان/ ورد، ليلى/ ليلى، وقد تم استبعاد سلوى وحنان من المنظر لأنه ليس لهما أدوار رئيسية في مسرحية شوقى، وإن كان لا تتم مسرحة «مجنون ليلى» إلا من خلال شخصيتى ليلى وسعيد فقط فى حقيقة الأمر .

**ب- دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح :**

يدخل حسام إلى المسرح لأول مرة فى هذا المنظر دخولاً مصدراً يتضح فيما يأتى :

«صوت من الخارج»

حسام : هل أدخل يا ساده ؟

ليلى : هذا صوت حسام

يدخل حسام

الأستاذ : أهلاً بحسام

«يعانقه»

وأخيراً عدت إلينا

دعنى أنظرك

دعني أملأ عينى منك

فلكم كنا نفتقدك

كل الزملاء(١١٤)

حيث يتمثل تصدير دخول حسام / المناضل العائد من المعتقل فى الآليات الآتية:

١- قدوم صوته من الخارج قبل دخوله إلى الخشبة ، حيث يجذب هذا الصوت انتباه المشاهد إلى القادم المنتظر .

٢- تحديد ليلى لشخصيته وذكر اسمه قبل دخوله إلى الخشبة. وهذا التصدير يتضمن أيضاً الإشارة إلى معرفة ليلى لشخصية حسام من مجرد سماع صوته . حيث تتضافر هذه الإشارة مع دخول حسام إلى ساحة العرض لحظة اكتمال مونولوج قيس الداعى للحب ، فى إشعار المشاهد بوجود علاقة عاطفية بين حسام وليلى التى لا تزال تذكر سؤالها عن أخباره وأحوال أمه فى المنظر السابق؛ ففى التحليل السيميولوچى للحوار «علينا أن نبحث عن الإشارات التى تسمح بالتعرف على الموقف الحقيقى والعلاقات الحقيقية بين الشخصيات عن طريق الحركة والصياغة إلخ ... حيث يختفى الموقف الخطابى أحياناً خلف بداهة المعنى».(١١٥)

٣- تكرار الأستاذ لاسم حسام مرة أخرى أثناء ترحيبه به معانقاً .

٤- خطاب الأستاذ ، فبالإضافة إلى إظهار التشوق إليه " «وأخيراً»، والافتقار الجماعي له «كل الزملاء»؛ فإن قول الأستاذ «دعني أنظرك - دعني أملأ عيني منك» في سياق الخطاب المسرحي الذي هو في حقيقة الأمر خطاب مشترك بين ممثل وممثل وجمهور ، يتحول الفعل «دع» المتكرر من رجاء لحسام إلى أمر للجمهور بالالتفات المتمعن إلى شخصية المناضل الثوري القادم من المعتقل .

**ج- الشخصيات داخل الحوار :**

١- شخصيات المسرح داخل المسرح : تنحصر شخصيات المسرح داخل المسرح التي تقوم بتمثيل مسرحية شوقي «مجنون ليلى» عملياً في شخصيتين فقط، هما شخصية ليلى/ ليلى وشخصية قيس/ سعيد، ولا يقوم حوار بين الشخصيتين في هذا المنظر ، حيث يقوم الأستاذ بتدريبهما والتعليق على الأداء المسرحي لكل منهما كما سنرى .

أ- شخصية ليلى .

ليلى : أحق حبيب القلب أنت بجانبي

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من أرض عامر

بأرض ثقيف ، نحن مغتربان

الأستاذ : حسن جداً

في كل امرأة عاشقة بالفطره

زياد : وممثلة بالفطرة

ليلى : خير لك أن تتقن دورك(١١٦)

إن التناص مع أبيات شوقى فى بروفات التمثيل يحول ليلى الصحفية العصرية إلى ليلى العامرية ، أو بالأحرى يمد جسراً بين الليلتين، يحرص النص علي تمطيطه مع الاحتفاظ الدائم بهيمنة السياق الواقعى المعاصر الذى يتجلى هنا فى تعليق الأستاذ على الأداء وتعليق زياد على هذا التعليق ، حيث تلعب السخرية دوراً إشارياً موحياً للمتلقى بالخط الدرامى الذى سوف تسير فيه الأحداث ٠

فإذا كانت جملة الأستاذ «فى كل امرأة عاشقة بالفطرة» تمثل مقولة أولى، وجملة زياد تضيف مقولة أخرى «فى كل امرأة ممثلة بالفطرة»؛ فإن غضب ليلى نابع من حاصل جمع المتلقى للمقولتين فى مقولة كلية مفادها أن «كل امرأة تمثل العشق بالفطرة»، وهذا ما سيتضح لنا فى نهاية العرض عبر شخصية ليلى التى تحب سعيداً وتسلم نفسها لحسام، فالتمثيل «يكاد

يكون من خصائص السلوك الإنساني عامة، ويخبرنا شو بأن الممثل أقل الناس رياء لأنه وحده يعترف بأنه يمثل».(١١٧)

ب- شخصية سعيد / قيس .

الأستاذ : هات حديث الحب

قل يا سعيد

تعالى نعش يا ليل

سعيد : تعالى نعش يا ليل فى ظل قفرة

من البيد لم تنقل بها قدمان

تعالى إلى وادٍ خلى وجدول

رنة عصفور ، وأيكة بان(١١٨)

فقد تحول سعيد إليى قيس فى بروفات التمثيل عبر التناص مع أبيات شوقى التى تمثل دعوة للحب يقدمها قيس لليلى العامرية فى لعبة التمثيل فقط كما سيتضح لنا فى المنظر التالى، حيث تتحول اللعبة إلى حقيقة .

٢- شخصيات ثقافية عامة .

ويبرز منها فى هذا المنظر شخصيتان :

أ - بريخت : مصحويا بالتناص فى قول الأستاذ : «ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب(١١٩)»، وسوف يتم الحديث المفصل عن هذا التناص فى الجزء الخاص بمسرحة الأفكار

منعاً للتكرار.

ب – جوتة : ويظهر فى قول حسان الذى يكرر فيه الإشارة إلى قضية حيرة المثقف بين الكلمة والفعل فى صراعه مع السلطة الديكتاتورية من أجل الحرية والعدل .

حسان : لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه

بل يصنعه العنف الملتهب

مجموعة أشعار بريخت ورفاقه

من جوتة حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية

لم تمنع شرزمة النازية

من أن تتربع فوق كراسى السلطة

الأستاذ : لكن النازية سقطت يا ولدى(١٢٠)

حيث يظل حسان متمسكاً بالفعل الثورى فى مقابل وقوف الأستاذ وبريخت وجوته فى صف الكلمة التى ينكرها حسان بالسخرية أولاً «ثرثرة»، وبالدليل المادى التاريخى ثانياً «تربع النازية فى السلطة». لكن الأستاذ يحاول إيقاف ما بالقول مستخدماً الوسيلة ذاتها – البرهان المادى التاريخي «لكن النازية سقطت يا ولدى»، حيث يدعم التقابل المسرحى القائم بين سقوط النازية وبقاء كلمات بريخت التى يتناص معها الأستاذ فى المقطع السابق، دور الكلمة وأهميتها من وجهة نظر المثقف

فى صناعة تاريخ الإنسانية الخالد . والحق أنه إذا كانت «حركة ثقافية هائلة قد أطاح بها صعود النازية إلى السلطة ؛ فإنه من خلال تجربة الإبعاد والهزيمة تطورت المرحلة التالية من عمل بريخت –مثلاً –حيث طور تقنياته الطليعية الجديدة فى التصدير والتغريب»(١٢١)، مما يثبت أن المبدع أقوى وأبقى من السياسى حتى وإن كان فى أوج ديكتاتوريته .

٣– التعريف بالشخصيات .

ينحصر التعريف بالشخصيات فى هذا المنظر داخل الحوار فقط ، وهو ينقسم إلى قسمين :

أ– التعريف المزدوج : فزياد يقوم بتعريف نفسه تعريفاً مزدوجاً يجمع بين دوره فى لعبة التمثيل داخل التمثيل ودوره فى لعبة التمثيل فقط ، حيث يقول :

لا أعرف لى دوراً حتى الآن
شبح يبحث عن جسم يسكن فيه
فى لعبتنا، أنا ظل أو راوية يحكى ما أنشده صاحبه الموهوب
أما فى لعبتنا الكبرى، ما يدعوه العقلاء
حياة أو أياماً أو مستقبل
فأنا ... أنا لا شىء
رجل يهرب من صورة طفل(١٢٢)

والتـعـريـف بشـخـصـيـة زياد صـاحـب قـيس– الذى لن يظهـر مطلقاً فى البروقات أو فى لعبة التمثيل داخل التمثيل – ليس إلا مدخلاً للتعريف بشخصية زياد / المثقف الحر الذى لا يجد له مـسـتـقـبـلاً فى ظل النظام الديكتـاتورى، ومـدخـلاً للربط بين المسرح– وبخاصة الواقعى منه – والحياة، حيث يرى زياد أنهما لعبتان متشابهتان تحتوى إحداهما الأخرى.

وقد نظر كثير من الدارسين «إلى الحياة اليومية بوصفها مثلاً على العرض المسرحى، ولهذا توهم علم الجمال فى أغلب الأحيان ومعه النقد أن العروض المسرحية لم تكن سوى أمثلة من الحياة اليومية»(١٢٣)، لكن إيكو يرى أنه «ليس المسرح هو القادر على محاكاة الحياة، بل الحياة الاجتماعية هى التى كتب لها أن تكون عرضاً متواصلاً، وبسبب ذلك وجد الرابط بين المسرح والحياة»(١٢٤)، وهو رأى يكاد يتطابق مع وجهة نظر زياد/ صلاح عبد الصبور.

ب– التعريف المفرد : ويتمثل فى محورين :

١– وصف حسام لليلى .

حسام : أهلاً ليلى

قد زدت جمالاً حتى أصبحت مثالاً للحسن

ليلى : شكراً (١٢٥)

فهذا الوصف الدال ينتج إشارتين : إحداهما للمخرج، تتمثل في ضرورة اختيار ممثلة جميلة – أجمل من سلوى وحنان– لهذا الدور . والأخرى للمشاهد، تتمثل في مغازلة حسام لليلى وفى تقبلها هذا الغزل شاكرة، حيث يشى هذا التصرف للمشاهد بتصور إمكان قيام علاقة عاطفية حسية بينهما كما سيحدث بالفعل فى الفصل الثالث من المسرحية، حيث إن «الميكنزمات البسيطة للتفاعل البشرى هى نفسها الميكنزمات الأولية للتخيل الدرامى».(١٢٦)

٢– وصف الأستاذ لحسام .

ما زلت كما أنت ضحوكاً وسميناً

لِمَ تركوك ؟

هل ضاقوا بطعامك ؟

حسام : «وهو يصافح الآخرين معانقاً»

بل لم يجدونى أهلاً للسجن فطردونى

واعتذروا عن غفلتهم إذ حبسونى شهرين

لما وجدوا الثورة تشتعل بدونى(١٢٧)

إن الأستاذ يعمل على تمطيط وصفه لحسام بالسمنة وخفة الظل فى استفساره عن سبب سرعة الإفراج عنه «هل ضاقوا بطعامك؟» وحسام يتشبث بخيط خفة الظل محاولاً تحويل الأمر

إلي نكتة يهرب بها من الإجابة ، وإن كان السؤال يظل معلقاً فى فضاء النص : كيف تم الإفراج عن حسام من المعتقل بعد شهرين فقط فى وقت كان من يدخل فيه إلى المعتقل لا يخرج منه؟

## (٥) الخطاب الشعرى :

### أ- التقطيع :

يتكون هذا المنظر من ديالوج متصل وسريع لا تظهر فيه ملامح المونولوج إلا فى الأبيات العشرة المتصلة من مسرحية شوقى التى يناجى بها قيس ليلى ويدعوها إلى الحب ، وسوف يتم الحديث عنها فى الفقرة التالية ٠

ب- شعرية المسرح ومسرحة الشعر :

تنتمى صياغة المنظر كله إلى شعرية المسرح ما عدا مونولوج قيس المأخوذ من مسرحية شوقى ، وقد تفنن صلاح عبد الصبور فى تحويل المونولوج إلى ديالوج وتحويل مسرحة الشعر إلى شعرية المسرح عبر درس الأداء المسرحى من المخرج / الأستاذ للممثل / سعيد ٠

الأستاذ : لا ...

غمغم بالكلمات كغمغمة النيران إلى العشب

أرجح صوتك ، حتى يتمزق بين الجهر وبين الإيماء

حبل وقفاتك بالمعنى، أثقل قافية الأبيات بألوان
الإيحاء

هات من القلب، وقل :

تعالى نعش يا ليل فى ظل قفرة

من البيد لم تنقل بها قدمان

تعالى إلى وادٍ خلى وجدول

ورنة عصفور وأيكة بان

ماذا تبغى من ليلى فى هذى الكلمات ؟

إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها ،

تخرج منه امرأة طفله

متسربلة بالشهوة والصمت

تتبعك إلى جزر الحب الملعون

الجزر المتوحدة على أطراف الكون المنسية

أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنية

فى تابوت اللذة والموت

إيه ... قل(١٢٨)

إن الأستاذ / المخرج يقدم لسعيد درساً فى الأداء الصوتى للمثل المسرحى مصحوباً بإبانة مسرحية متمثلة فى أدائه هو لمطلع المونولوج بالشكل المطلوب فى «بروقة المنضدة» التى

تستمر فترة قبل أن تنتقل إلى «بروڤة الحركة»؛ لأننا ـ وبخاصة في المسرح -«لا نتكلم بأعضائنا الصوتية فقط لكننا نتحاور بأجسادنا كلها، فالحوار يقوم على أكثر من مجرد تبادل الكلمات المنطوقة» كما يقول أبركرومبى(١٢٩). كما أن الأستاذ/ المخرج يثبت أن مقولة جون كوين «أى شرح للنص الشعرى لم يطمع إطلاقاً أن يكون هو نفسه شعراً»(١٣٠)، حين يركز على المحتوى الانفعالى لأبيات شوقي ويشرحها فى صياغة شعرية معاصرة مكثفة بغرض استفنار الذاكرة الانفعالية Emotional Memory للممثل . وقد أطلق ستانسلاڤسكى هذا المصطلح ليفسر به «عملية استخدام الممثل انفعالاته الشخصية المستمدة من تجربته فى الماضى ليطبقها على رد الفعل العاطفى للشخصية التى يقوم بتمثيلها»(١٣١)، حتى يكون أداؤه المسرحى مقنعاً للمشاهد، «فالتركيز الذى يقوم به الممثل يؤدى إلى تركيز المتفرج، والممثل فى هذه الحالة يرغمه إرغاماً على الدخول فيما هو جاد فوق المنصة، مستثيراً انتباهه وتفكيره وقدراته الذهنية وانفعالاته».(١٣٢)

ولا شك فى أن هذا الدرس فى الأداء المسرحى، الذى ينتهى بالزفرة المنفعلة الملتهبة وبفعل الأمر «إيه... قل» يحول مونولوج قيس/ سعيد التالى إلى إبانة مسرحية يحاول أن ينفذ خلالها

الممثل تعليمات المخرج . ويجب أن يكون الأداء التمثيلى هنا مبالغا فيه بعض الشىء حتى يختلف مستوى التمثيل الطبيعى فى لعبة التمثيل عن مستوى التمثيل المصطنع فى لعبة التمثيل داخل التمثيل، وحتى يظهر الفارق بين الغنائية الخالصة للشعر العمودى ومساحة الدرامية التى يسمح بها شعر التفعيلة عبر عدم تساوى السطور الشعرية وعدم الإلحاح على القافية بداية .

**(٦) مسرحة الأفكار :**

**المثقف الحر فى مقابل المثقف الحر .**

إنها مفارقة مؤلمة ترعرعت فى ظلال عصر الشرطة ، حيث تبرز هذه الفكرة التوتر المرضى الذى كان يشوب علاقة المثقفين الأحرار عبر اتهامهم لبعضهم بالعمالة للسلطة فى تلك الفترة التى شاع فيها تخابر الابن على والده والعكس صحيح .

حسان : يوماً ما ستخون لأنك مملوء بالضعف

زياد : بل أنت

يوماً ما ستخون لأنك مملوء بالحقد وبالبغضاء

الأستاذ : أوه ، كفا عن هذا ، لِمَ لا تصفو نفسكما

لا . لن يهوى أحدكما فى قاع الوحل

ستظلان شريفين

حسان وزياد وجهان لشىء واحد

المبدأ إذ تفنى فيه النفس وتتصوف
قد يصبح دمعه
أو يصبح خنجر
لكن ما أحوجنا للحب
ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب
«أنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما استطعنا من وطأة ميراث الماضى ...
أن نعرف حب رفيق لرفيقه ...»(١٣٣)

إن صلاح عبد الصبور يمسرح الفكرة عبر الإبانة المسرحية صراع حسان/ زياد، الذى يكشف لنا أن أبشع تهمة يمكن أن تلتصق بالمثقف الحر «قاع الوحل» هى الخيانة المتمثلة فى تحوله إلى مثقف عميل ، حيث يطرح هذا الاتهام المتبادل على المتلقي تقبل فكرة هذا التحول الذى سيحدث بالفعل لأحد أبطال العرض كما سنرى . والأستاذ يرى أن زياداً وحسان وجهان للمثقف الحر المخلص أحدهما خنجر / سيف ، والآخر دمعة / كلمة، ولا تناقض بينهما ، فالكلمة والسيف الملتزمان يتضافران في تمهيد الطريق للمستقبل المشرق بالحرية والعدل. والحب الذى يصدره الأستاذ بالتناص مع أشعار الرفيق بريخت هو الذى يرسخ إيمان كل منهما بدور الآخر وتعاونه معه من أجل

الوصول إلى السيف المبصر - حلم الحلاج - مفتاح تحقيق الحلم الديمقراطى المستنير .

**(٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحى :**

ينتهى المنظر الثانى من الفصل الأول بالحوار الآتى :

الأستاذ : يا أصحابى

يكفى هذا التدريب الليلة

ولنحتفل الآن بعودة جندى غائب

هيا .. هيا ..

فحسام قد عاد إلينا

حسام : أعلى ثقة يا أستاذ

أن رجوعى يستأهل أن تحتفلوا به ؟

الأستاذ : هل فى ذلك شك؟

حسام : بل .. فى ذلك شك

«ستار»(١٣٤)

إن الأستاذ يقدم الاحتفال «لنحتفل» على العودة «بعودة»؛ لأنه ما زال يرى فى حسام ذلك الجندى الغائب الذى عاد إليهم ، لكن حسام يقدم الرجوع «رجوعى» على الاحتفال «يستأهل أن تحتفلوا به» فى صيغة سؤال يشى بالريبة فى طبيعة هذا الرجوع. كما أن حساماً يطرح فى خطابه الشعرى قضية الثقة

التى يؤكدها الأستاذ بالاستفهام الاستنكارى «هل فى ذلك شك؟»، وينكرها حسام فى جملة النهاية المصدرة بأداة العطف «بل» التى تنفى الحكم عما قبلها وتثبته لما بعدها فقط «بل فى ذلك شك». حيث تتضافر هذه الإشارات المكثفة فى نهاية المنظر مع ريبة الإفراج المبكر عن حسام ، وحديث زياد وحسان حول خيانة الرفاق ، فى تأكيد هذا الهاجس الملح بأن رجوع حسام لا يستأهل الاحتفال به وأنه لم يعد أهلاً للثقة .

إن هذا الهاجس الذى يبرزه الخطاب الشعري في نهاية المنظر يظل دائماً فى أفق توقع المتلقى أثناء الفصول التالية عله يتأكد من صحته وإثباته أو من نفيه واستبعاده من العالم الدرامى التخيلى وفقاً لمعطيات العرض الجديدة .

## «الفصل الأول»
## «المنظر الثالث»

**(١) الزمان :**

هذا المنظر مثل المنظر السابق عليه، تقتصر الإشارات الزمانية فيه على الزمان الدرامى الداخلى فقط، وتنقسم إلى ما يأتى :

**أ – هنا والآن :**

وتتم الإشــارة إلى الزمــان المســرحي المتــعين هنا والآن فى موضعين أثناء استجواب سعيد لليلى حول علاقتها بحسام :

١- سعيد : لن أسأل ثانية فى هذا الموضوع فلندفنه الآن(١٣٥)

حيث تشى كلمة ثانية بأن سؤال سعيد لليلى حول علاقتـها بحـسـام سـؤال مـتكرر نظراً لما يمثله له من قلق دائم يود أن يحـسمـه الآن أمـام المشـاهد الذى يشك أيضـاً فى وجـود هذه العلاقة.

٢- ليلى : تعلم أنى لم يلمسنى أحد حتى الآن(١٣٦)

حـيث يشى قـول ليلى «حـتـى الآن» بإمكان حـدوث ذلك فى المستقبل، كما سنشاهد فى الفصل الثالث.

كما يشير الأستاذ لحظة دخوله إلى صباح هذا اليوم الذى أصبح مشرقاً بالحب قائلاً :

الأستاذ : ما هذا اليوم المشرق

كل اثنين علي جانب

أأقول صباح الخير

أم أتفاءل ، وأقول

صباح الحب(١٣٧)

حيث يعد هذا المنظر نموذجاً لمسرحة التناص مع مسرحية شـوقى «مـجنون ليلى»، عـبر الثنـائيات العـاطفـية المتـوالية التى

يقدمها لنا «سعيد / ليلى - زياد / حنان - حسان / سلوى».

ب- الإشارة إلى الزمان الدرامى القادم :

وتتمثل فى قول الأستاذ فى نهاية المنظر :

ما دمتم قد أصبحتم إلفاً وأليفة فلقد أصبحت الحفلة
لا جدوى منها(١٣٨).

حيث يلفت الأستاذ المشاهد إلى أن لعبة التمثيل داخل التمثيل ستتوقف بنهاية هذا المنظر الذى ينتهى به الفصل الأول، وأن حفلة تمثيل مسرحية شوقى لن تتم بعد أن تحقق الغرض منها، وهو إشاعة الحب بين مجموعة المحررين المناضلين من أجل التعاون الصادق فى النضال الوطنى .

ج- الإشارة إلى الزمان الدرامى قبل بداية المنظر :

وتتمثل هنا فى الإشارة التى تكررت مرتين إلى المدة التى استمرت خلالها التدريبات على مسرحية شوقى الأولى : فى مفتتح المنظر، وتعبر عن وجهة نظر سعيد :

فلقد أنهكنى شهران من الشك
منذ بدأنا التدريب على الأدوار
هل كنت تحبين حسام ؟(١٣٩)

والأخرى : فى ختام الاستجواب المحتدم حول هذا الموضوع، وتمثل وجهة نظر ليلى :

ليلى والمجنون

هذى المأساة الحلوه،

شهران من التدريب ،

رجرجة في صوتك حين تنادينى ..

كى أتبعك وأترك ماضى كما تترك لؤلؤة علبتها السوداء

كي تبرز للشمس وللنور

صدقنى ..

إن حساماً لا يعنى عندى شيئاً

لما غاب قليلا

انزلق على ذاكرتى

مثل الغبش على سطح الكأس الملساء(١٤٠)

ولما كان النص يغفل مسرحة هذه المدة الساقطة فى الانتقال بين المناظر ويكتفى بتحديدها فقط «شهران»، فإن هذا الحذف ينتمى وفقاً لتصنيف «چيرار چينينت» إلى «الحذوف الصريحة التى وإن كانت تعطى إحساسا بالفراغ، إلا أنها يمكن أن يضاف إليها خبر ذو مضمون»(١٤١)، فبينما تمثل مدة التدريب بالنسبة لسعيد شهرين من الشك ، فإنها تمثل بالنسبة لليلى شهرين من الهيام والوجد. والخطاب يتعمد تصدير هذا

المضمون عبر الوظيفة الشعرية للغة التى تسيطر - كما يقول جاكبسون - «حين يركز الاتصال على الرسالة ذاتها ، وتحتل الكلمات ذاتها بدلاً من ما الذى يقال بواسطتها مكان الصدارة فى انتباهنا ».(١٤٢)

فالمعنى قد تم فى قول ليلى: «كى أتبعك وأترك ماضى» لكن التشبيه الشعرى اللافت لذاته يصدره «كما تترك لؤلؤة علبتها السوداء»، والمعني قد تم أيضاً فى قول ليلى «لما غاب قليلاً انزلق علي ذاكرتى» لكن التشبيه الشعرى اللافت لذاته يصدره «مثل الغبش علـى سطح الكأس الملساء»، فى محاولة من صلاح عبد الصبور لإحكام التناسب بين نوعية المضمون العاطفى وطبيعة اللغة التى يتحدث بها عنه .

## (٢) المكان :

تتم الإشارة إلى المكان خارج الحوار مرة واحدة في مفتتح المنظر «غرفة التحرير - سعيد وليلى»(١٤٣)، حيث لا يمثل هذا المنظر نقلة مكانية بل يمثل تحولاً فى طبيعة العلاقة بين الشخصيات من تمثيل الحب، بروقات مجنون ليلى لشوقى، إلي حب حقيقى يجمع بين المحررين والمحررات فى ثنائيات عاطفية.

أما الإشارة الوحيدة للمكان داخل الحوار فقد تمثلت في إشارة سعيد للمكان الخارجى/ بيت حسام أثناء استجوابه

لليلى :

أين ؟

هل أبحر ودكما فوق سريره

أم أغفى تحت سلالم بيته[١٤٤]

وهى إشارة تمهد ذهن المشاهد لتقبل مفاجأة تحول الشك إلى حقيقة فى الفصل الثالث عندما يشاهد ليلى محلولة الشعر فى منزل حسام .

**(٣) الديكور :**

تنحصر الإشارة إلى الديكور فى هذا المنظر خارج الحوار في مفتتح المشهد فقط «غرفة التحرير - ليلى وسعيد»، حيث تعمد صلاح عبد الصبور مسرحة الثنائيات العاطفية في هذا المكان الذى تحتل لوحة دون كيشوت بؤرته وتلقى بظلالها على ما يدور فيه، مما يتفق مع النهايات العبثية لهذه العلاقات العاطفية كما سنرى .

**(٤) الشخصيات :**

**أ- خارج الحوار :**

١- الشخصيات التى يرفع عنها الستار :

يرتفع الستار عن الثنائية العاطفية الأولى ليلى / سعيد بوصفهما أبطال العرض، وبوصف علاقتهما التى تحتل وحدها

١٢ صفحة من ١٨ صفحة يحتلها المنظر - بنسبة ٦٧٪ فى مقابل٣٣٪ لعلاقتى حنان / زياد و سلوى / حسان - هى محور التشفير الأيديولوچى الرامز كما سيتضح .

٢- دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح :

يدخل إلى المسرح فى هذا المنظر ثلاث ثنائيات جديدة، هى على التوالى :

(أ) ثنائية زياد / حنان .

سعيد : أوه

ليلى .. ليلى

( يتقدم نحوها )

زياد : هل هذا فى الدور ؟

سعيد : أهلا بكما يا أكبر كتاب العصر

ماذا أبطأ بكما اليوم ؟(١٤٥)

إن دخول زياد و حنان إلى خشبة المسرح يتم فى لحظة ذكية تتجنب عرض المشاهد العاطفية الملتهبة أمام الجمهور . وسؤال زياد «هل هذا فى الدور؟» يكشف للمتلقى التحول من لعبة التمثيل داخل التمثيل إلى مسرحة التناص فى علاقات عاطفية حقيقية فى النص الحداثى.. وسعيد يهرب من الإجابة بمجاملة رقيقة «أكبر كتاب العصر»، يعقبها بسؤال «ماذا أبطأ بكما

اليوم؟»، وهو سؤال يهدف إلى ثلاثة أشياء :

١- تبرير استحواز الثنائى سعيد / ليلى على معظم مساحة المنظر وحدهما على الرغم من كونهما فى مكان عام «غرفة التحرير».

٢- الإشارة إلى وجود علاقة عاطفية بين حنان و زياد .

٣- تمطيط الحديث حول مادة الموضوع الصحفي الذى كانا يقومان بعمله في الخارج ، وسوف نتعرض له فى الجزء الخاص بـ «الشخصيات الرموز فى الواقع الخارجى » منعاً للتكرار.

(ب) ثنائية حسان / سلوى.

حنان : ( لزياد ) هيا لنعد الموضوع .

«يتجهان إلى أحد المكاتب، ويبدآن إعداد الموضوع. بينما تدخل سلوى وحسان.

ويتجهان إلى أحد المكاتب وهما يذرعان الغرفة، وحسان يستأنف حديثه».(١٤٦)

إن دخول الثنائى حسان/ سلوى يتم تصديره وإبرازه على الرغم من ازدحام المسرح بست شخصيات. فسعيد وليلى يجلسان على أحد المكاتب ، وزياد وحنان قد جلسا على مكتب آخر، عندئذ يمثل دخول حسان وسلوى بروزاً رأسيا فى مقابل أفقية الشخصيات الأخرى الجالسة إلى مكاتبها. كما أن

السير/ الحركة، ومواصلة الحديث/ الصوت، يتضافران مع التشكيل المسرحى السابق فى تصدير هذا الدخول، مما يتناسب مع أهمية الموضوع الذى يتناقشان حوله : «الفكر التقدمى فى مقابل الدين» الذى سنتعرض له بالتفصيل فى الجزء الخاص بمسرحة الأفكار، حيث «يكون فعل الفضاء دائماً ذا دلالة معقدة بشكل ما، ويقوم الإخراج بإيجاد معادل مسرحى لتلك الدلالة النصية».(١٤٧)

(ج) ثنائية الأستاذ / حسام.

سلوى : ( لحسان ) لا وقت لكي أشرح لك

«يدخل الأستاذ ومعه حسام»(١٤٨)

إن ثنائية الأستاذ / حسام هى الثنائية الوحيدة الخارجة علي إطار الثنائيات العاطفية فى هذا المنظر، وقد جاء دخولهما الذى يؤكد بالإبانة المسرحية زعم سلوى بأنه لا يوجد وقت لكى تشرح لحسان وجهة نظرها بالتفصيل ، في لحظة دالة قصد منها المؤلف إيقاف الحديث فى هذا الموضوع الشائك «الفكر التقدمى فى مقابل الدين».

**ب- داخل الحوار :**

١- الشخصيات / الرموز فى الواقع الخارجى :

وتتمثل فى شخصية تلك السيدة محور الموضوع الصحفى

لحنان وزياد .

حنان : كنا نجمع مادة موضوع عن سيدة بارة

كاملة الأوصاف

ومثقفة أيضاً

وتحب الموسيقى

لكن هذا كله

لا يشغلها عن واجبها في عمل المعروف

فهي تحب الأيتام وترعاهم، حتى تضمن مقعدها فى الجنة(١٤٩)

فهذه السيدة كاملة الأوصاف ترمز للطبقة الأرستقراطية المترفة التى تستمتع بالثقافة وتمارس أعمال الخير من باب الوجاهة الاجتماعية ، وسوف نرصد بعد قليل إعجاب زياد بها، وتأويله لهذا الإعجاب تأويلا طبقيا ساخراً .

٢ – التعريف بالشخصيات :

ويتمثل هذا التعريف فى تعرية سعيد لنفسه أمام ليلى بعد أن اعترفت له بحبها ، فيما يعد تمهيدا لدخولها غرفة تذكاراته السوداء فى بداية الفصل القادم .

ويركز هذا التعريف على محورين ، الأول : الإحساس المبكر بالشيخوخة .

سعيد : ليلى

إنى رجل مرهق

جاوزت العشرين ببضع سنين ،

لكنى أشعر أنى متغضن

لا وجهى، بل أعصابى وخيالى ودمائى

فى إشارة إلى أن عجز المثقف عن القيام بدوره التنويرى فى ظل الحكم الديكتاتورى يقوده إلى الإحباط والشيخوخة المبكرة .

أما المحور الآخر : فيتمثل فى الربط بين الحرية والحب .

سعيد : ليلى

إنى أتعلق من رسغى فى حبلين

الحبلان صليبى وقيامة روحى

الحرية والحب

والحرية برق قد لا يتفتق عنه غيم الأيام الجهمة

برق قد لا تبصره عيناى ، وعينا جيلى المتعب

لكن الحب يلوح قريبا منى(١٥٠)

إن صراع سعيد ورفاقه من أجل الحرية هو الذي أصاب هذا الجيل بالشيخوخة والوهن، لهذا فهو يقدم الحرية / الوطن على الحب / ليلى محولا الحديث من المسار العاطفى الخاص إلى المسار السياسى العام الذى يحرص على تأكيده مرة أخرى فى

نهاية الحوار .

سعيد : حقا يا ليلى تدرين شقائى؟

ليلى : وأقدسه وأباركه يا حبى

وسأحمله فى صدرى طفلا منك

سعيد : أوه ..

ليلي .. ليلى(١٥١)

فسعيد ما زال يلح على أن تدرك ليلى الشقاء / النضال قبل إدراكها للعاطفة / الحب ، وهو لا يقبل عليها بوصفها امرأة فى الإبانة المسرحية «يتقدم نحوها» إلا بعد أن قدست وباركت نضاله الذى أعلنت أنها ستحمله طفلاً منه، حيث يشى الطفل / المستقبل الذى يمنحه المثقف الحر / سعيد لليلى فى هذا السياق ببداية تحويلها من أنثى مجردة إلى رمز للوطن الذى يحلم بالحرية والمستقبل المشرق .

**(٥) الخطاب الشعرى :**

**أ- التقطيع :**

يتميز هذا المنظر القائم على الثنائيات باعتماده على الديالوجات السريعة الحية التى يمكننا أن نرصد ملامحها على سبيل المثال فى تحليل استجواب سعيد لليلى الذى يبدأ مع أول جملة من الحوار .

سعيد : ليلى أرجوك

لا تلتصقى بالصمت كما يلتصق اللبلاب

الخائف بالشجرة

فلقد أنهكنى شهران من الشك

منذ بدأنا التدريب على الأدوار

هل كنت تحبين حسام ؟[١٥٢]

إن سعيداً يبدأ حديثه إلي ليلي بالنداء المحذوف الأداة، ثم بالرجاء/ الطلب، ثم بالمضارع المتحول إلى الأمر الخالص بواسطة لا الناهية، حيث «يجد التوجه نحو المرسل إليه، أى الوظيفة الإفهامية ، تعبيره النحوى الأكثر خلوصا فى النداء والأمر»[١٥٣]، ثم يؤكد دلالة الأمر مجازيا بواسطة التشبيه، حتى يلح إلحاحاً واضحا على الوظيفة الإفهامية للغة التى يطمع فى أن تعينه على الخروج من دائرة الشك بتحديد الإجابة القاطعة على سؤاله الآتى : «هل كنت تحبين حسام ؟».

كما يتراسل قول سعيد «شهران» مع قول ليلى «شبعت» فى الإشارة إلى أن هذا الديالوج المستفهم الشاك يدور بينهما منذ فترة طويلة ، ولهذا فهى ترفض الإجابة مرة أخرى، وإن كان هذا الرفض لا يصمد بدافعين؛ الأول : إثبات البراءة، والآخر : إثبات الحب ، إنها بالأحرى إجابة أخيرة فى ديالوج ممتد،

تهدف إلى إزالة الشك .

سعيد: ليلى .. هل كان يحبك ؟

ليلى : لا أدرى .. كان يغازلنى

سعيد: بالكلمات .. ؟

ليلى : ماذا غير الكلمات ؟

سعيد: مثل؟

ليلى : لا أذكر

سعيد: هل كان خفيف الظل ؟

ليلي: يروى أحيانا بعض النكت المكشوفة

ويغنى أحيانا

سعيد : لا يبعث أنغاما إلا القصب الأجوف(١٥٤)

إن طلقات الأسئلة تتوالى فى سرعة فائقة فوق أمواج بحر المتدارك - الخماسى التفعيلة أساسا - حيث يصل قصر الوحدة الإيقاعية لجملة الحوار أحيانا إلى نصف تفعيلة فقط «مثل»، مما يتوافق مع الكثافة والحدة المطلوبين فى خطاب الاستجواب. إن السؤال الأول «هل كان يحبك؟» سؤال لليلى عن الآخر وليس عن نفسها، لذلك فهى لا تملك الإجابة القاطعة عليه «لا أدرى»، ولكنها تتملكها رغبة حقيقية فى التعاون مع سعيد لإزالة ما بقلبه من شك، فتنتقل الإجابة من دائرة الإحساس

«يحبك » الذى لا تتيقن منه إلى دائرة الماديات التى تذكرها «كان يغازلنى» علّه يستنتج منها الإجابة .

لهذا فإن سعيد يمطط الحديث عن هذه المغازلة لمعرفة مزيد من المعلومات المادية حتى يكون استنتاجه العاطفى أقرب للصواب، فهو يسأل أولا عن حدودها «بالكلمات»؟ فتصفعه الإجابة/ السؤال الاستنكارى «ماذا غير الكلمات؟»، فينتقل بعد أن عرف حدود المغازلة إلى السؤال عن نوع هذه الكلمات «مثل؟»، لكن ليلى لا تسعفها الذاكرة، أو لا ترغب فى الإفصاح «لا أذكر». فينتقل إلى سؤالها عن مسألة لا تنسى وهى إحساسسها تجاه هذه الكلمات «هل كان خفيف الظل؟» فتهرب ليلى من الإجابة المباشرة عن الإحساس مرة أخرى إلى ذكر الوقائع المادية «يروى أحيانا بعض النكت المكشوفة، ويغنى أحيانا». إن سعيداً بعد أن اكتملت لديه كل المعلومات الممكنة المحومة حول سؤاله الأول «هل كان يحبك؟» لم يتيقن من استنتاج الإجابة المتعلقة بالإحساس، لكنه قد استنتج من أفعاله المادية «الغزل- النكت المكشوفة - الغناء» أن حساماً كان يريدها، لهذا فهو يغلق دائرة هذا السؤال بتعليق ساخر «لا يبعث أنغاما إلا القصب الأجوف» دال على غيرته من زاوية، وربما كان دالا أيضا على خواء قلب حسام من الحب وامتلائه

بالرغبة فقط من زاوية أخرى، وذلك قبل أن ينتقل سعيد إلى سؤال ليلى عن ذاتها هذه المرة .

سعيد : هل أحببته ؟

ليلى : أول رجل غازلني

سعيد : ماذا أعطيته ؟

ليلى : بعض الود

سعيد : أين ؟

هل أبحر ودكما فوق سريره

أم أغفى تحت سلالم بيته

وهل استفتح ودكما ملهاة الحب ببعض النكت القذره

ليلى : أوه ، سعيد

أرجوك(١٥٥)

إن ليلى تهرب من الإجابة المباشرة عن شعورها الشخصي تجاه حسام إلى ذكر الوقائع المادية مرة أخرى «أول رجل غازلني»، مما يدفع سعيداً إلى الانتقال بالسؤال إلى دائرة الماديات التي تجيب عليها «ماذا أعطيته؟»، ولكنها تفاجئه برد من دائرة العواطف هذه المرة «بعض الود»، حيث دفعته هذه المراوغة إلى أقصى درجات الشك والتوتر العصبي، فأتبع سؤاله المادي التالي «أين؟» بسيل من الأجوبة/ الأسئلة الاستنكارية

التى تحول الخطاب السابق «بعض الود – النكت المكشوفة» إلى صياغة أخرى تعكس رؤيته «هل استفتح ودكما ملهاة الحب ببعض النكت القذرة؟» مستنتجاً تصوره لما يمكن أن تكون قد وصلت إليه هذه العلاقة .

إن ليلى قد وصلت أيضاً إلى ذروة التوتر العصبى بعد اتهامها المباشر، ولهذا فهى تعمل على إيقاف سيل الأسئلة بالصيغة نفسها التى بدأ بها سعيد، وهى صيغة النداء المتبوعة بالرجاء والمصدرة بالصرخة المتألمة هذه المرة، وهذا قبل أن تصرح فى وضوح بحبها لسعيد منذ بداية البروفات، وأن حساماً ليس له مكان فى قلبها .

ولا شك فى أن هذا الاستجواب يعد نموذجاً دالا على براعة الحوار، وعلى استطاعة اللغة الشعرية الوفاء التام بمقتضيات المسرح إذا تمكن الشاعر من الفنين .

**ب- شعرية المسرح ومسرحة الشعر :**

إن الحوار السريع المتصل بين الثنائيات الذي يتسم به هذا المنظر، قد أدى إلى وقوعه فى دائرة شعرية المسرح وليس مسرحة الشعر ، فحتى اللمحات الشعرية الخاطفة لا تظهر إلا فى موضعها من التوظيف الدرامى .

ج- آليات السخرية :

إن خفة ظل زياد قد فرضت نفسها على طبيعة الحوار العاطفى الثنائى الدائر بينه وبين حنان، عبر تأويله الطبقى الساخر لإعجابه بجمال تلك السيدة الأرستقراطية .

زياد : قلت لنفسى

ماذا لو تلمس كفى الخشنة

هذا الجسد الشمعى المتألق

حتى يتفتح لى كخليج ينتظر المركب

ماذا لو أنتقم لجمع الفقراء المرهق

من عزة هذا التمثال الشاهق(١٥٦)

إن التقابل اللغوى يتحول فى ظل هذا التأويل إلى تقابل سياسى حى بين الطبقة الأرستقراطية والطبقة الفقيرة . فالجسد الشمعى المتألق فى مقابل الكف الخشنة، وعزة هذا التمثال الشاهق فى مقابل جمع الفقراء المرهق، حيث تتحول رغبة زياد فى ممارسة فعل الحب/ الجنس مع هذه المرأة الجميلة إلى انتقام ثورى .

لكن هذا التأويل لم يعجب حنان التى تمطط الحوار على النحو الآتى :

حنان : ولماذا لم تبذل جهدك ؟

زياد : انتابنى الخوف

حنان : منها ؟

زياد : بل منك

حنان : بل أنت منافق

تبغى أن تلبس إحساسك

ثوبا مسروقا من أكفان الفكر

وعلى أية حال ، فلتسمع هذى الكلمة ولتتدبر معناها

لا يعنينى ما تفعله فى شىء ...

بل إنك – شخصياً – لا تعنينى

هيا لنعد الموضوع(١٥٧)

إن سؤال حنان الأول «ولماذا لم تبذل جهدك؟» يمثل سخرية من تأويل حسان الطبقى لإعجابه بهذه المرأة. وإجابته «انتابنى الخوف» ترجح أنه هو نفسه كان يسخر ويداعب حنان لا أكثر. أما سؤال حنان الثانى «منها؟» فيمثل اختبارا خفيا لمكانتها عنده، حيث تؤكد إجابة زياد «بل منك» مكانة حنان فى قلبه .

إن حنان بعد أن تيقنت من مكانتها فى قلب زياد تأخذ زمام المبادرة هذه المرة انتقاما لحبها وكرامتها، حيث تبدأ هجومها بالوصف «منافق» المدعم بالصورة الشعرية «تبغى أن تلبس إحساسك ثوبا مسروقا من أكفان الفكر»: إن كلمات «تبغى –

مسروقا - أكفان الفكر» تتضافر فى إشعار المشاهد بأن تأويل زياد لم يكن مقنعا لحنان ولم يستطع تزييف وعيها ، فهى لا تشك فى أنه قد رغب في ممارسة الجنس مع هذه السيدة الجميلة ولو لحظة واحدة وتنوى الانتقام لنفسها .

إن عبارة «وعلى أية حال» التى تواصل بها حنان كلامها تعني سواء أكنت تمزح أم كانت رغبتك فى هذه المرأة رغبة حقيقية؛ فإن التهديد القادم فى صيغتى الأمر «فلتسمع - ولتتدبر» يقرر أن حنان لا يهمها ما يفعله زياد بل إنه شخصيا لا يعنيها فى شىء، وأن ما يربطهما سويا هو هذا الموضوع الصحفى المشترك/ علاقة الزمالة فقط.

وعلى الرغم من هذا الحسم فإن العلاقة العاطفية الوحيدة التى تكلل بالزواج فى النهاية هى علاقة حنان/ زياد، فى إشارة واضحة إلى كبرياء المرأة وغيرتها التي تجعلها تظهر غير ما تبطن فى كثير من الأحيان .

**(٦) مسرحة الأفكار :**

**أ- الدين فى مقابل التقدمية :**

حسان : لكنى لا أتصور

أن فتاة متقدمة الفكر

تعترف لقسيس أو توقد شمعا للعذراء

سلوي : ماذا فى ذلك ؟

حسان : إنا لا نحتاج إلى الدين

بل نحتاج إلى القوة

سلوي : إنى ألتمس القوة من ديني

حسان : التمسيها من داخل نفسك

سلوي : لا وقت لكى أشرح لك

«يدخل الأستاذ ومعه حسام»(١٥٨)

إن خطاب حسام اللغوى الذى يضع أنا : لكنى لا أتصور، فى مقابل هى : تعترف – توقد، يطرح تقابلاً أيديولوچياً أيضا بين الفكر التقدمى والدين.

فإذا كان سؤال سلوى : ماذا فى ذلك؟ يستنكر وجوب الفصل بين الفكر التقدمى والدين؛ فإن إجابة حسان التى تضع الدين فى مقابل القوة، تشى فى فضائها الدلالى بأن الاتجاه إلي الدين فى المنظور السياسى اليسارى يعد ضعفا إنسانيا واضحا. إن سلوى لا ترفض فكرة القوة ولكنها ترفض وضعها فى مقابل الدين؛ حيث تصرح بأنها تلتمس القوة من دينها، فى حين يفضل حسان أن تلتمس القوة من داخل ذاتها.

وأغلب الظن أن هذا الطرح المتعجل لقضية علاقة الدين بالسياسة «لا وقت لكى أشرح لك» يعكس تحرجا من مناقشة

المؤلف/ الشخصيات للمشكلة، حيث يظهر هذا التحرج بصورة جلية فى الحديث عن الدين المسيحى بوصفه رمزاً للدين عموماً، على الرغم من أن التيار الدينى الإسلامى كان يمثل رافداً أساسيا في الساحة السياسية آن ذاك وحتى الآن.

وربما كان صلاح عبد الصبور- بغض النظر عن التحرج الدينى- يرغب عبر العلاقة العاطفية بين سلوى وحسان فى الإشارة إلى اتحاد المسلمين والمسيحيين فى الكفاح الوطنى من أجل الحرية والعدل، «فالنظرة السيميولوچية الحديثة لا تسمح بالوصول إلى (معارف) معينة، ولكن قبل كل شىء تسمح بالوصول إلى الفهم».(١٥٩)

**(٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحى :**

ينتهى المنظر الثالث الذى يختتم الفصل الأول بالحوار الآتى:

الأستاذ : ما دمتم قد أصبحتم إلفا وأليفة

فلقد أصبحت الحفلة لا جدوى منها

زياد : لا .. لا تتفاءل يا أستاذ

ما زلنا ننتزع الشوك من الورد

نحتاج إلى بضع بروڤات أخرى

الأستاذ : لا .. فلقد قادكم التمثيل إلى الواقع

والواقع أكثر صدقا

حسام : أو أكثر تمثيلا.

«ستـــار»(١٦٠)

إن الأستاذ يفصح فى حديث واضح عن مسرحة التناص التى تمت فى هذا المنظر؛ حيث تحولت مجموعة الصحفيين الشبان إلى ثنائيات عاطفية، ولهذا فإن «لا» النافية التى يقرر بها الأستاذ إلغاء الحفل وإيقاف البروفات، تعلن إيقاف لعبة التمثيل داخل التمثيل.

والانتقال من تمثيل العشق الرومانسى فى نص شوقى إلى تصوير الحب الواقعى بين شخصيات العرض بما فيه من آلام وأحزان، الذى سيبرز لنا فى بداية المنظر الأول فى الفصل الثاني، الذى يدور بين ليلى وسعيد فقط فى منزله.

فالأستاذ يرى أن الواقع أكثر صدقاً، فى حين يأتى تعليق حسام الساخر فى السطر الأخير من الفصل «أو أكثر تمثيلاً/ تزييفاً» ليتضافر مع ريبة الإفراج المبكر عنه، وحديث زياد وحسان حول خيانة الرفاق، وشك حسام فى أحقيته فى الاحتفال بعودته، فى تأكيد شعور القارئ بالشك والريبة تجاهه، وهو شعور سوف يتأكد بشكل قاطع فى المنظر الثانى من الفصل التالى. فتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد «يؤثر فى قراءة النص. إن كتلة النص الموضوعة فى شكل فصل تعد وحدة

مكتفية بذاتها، كما تعد حلقة فى السلسلة البنوية. إننا نقرأ إلى نهاية فصل ما، وفى الوقت نفسه نقارن هذه اللحظة من (الإقفال) برؤية أشمل خاصة بالإطار الدرامى».[١٦١]

## « الفصل الثانى»
## المنظر الأول

### (١) الزمان :

### أ - الزمان التاريخى الخارجى :

تنحصر الإشارة إلى الزمان التاريخى فى هذا المنظر داخل الحوار فقط، حيث يقول سعيد:

مات أبى فى فرشته مطعون الصدر من الإعياء
يوم استشهاد الجراحى ورفاقه[١٦٢]

فصلاح عبد الصبور يربط فى هذا المنظر ربطًا سيميولوچيا دالا بين الزمان التاريخى الخارجى متمثلا فى يوم استشهاد الجراحى ورفاقه، والزمان الدرامى قبل بداية المنظر متمثلا فى يوم وفاة والده، وسوف نتتبع الدلالة السيميولوچية لهذا الربط بالتفصيل فى الجزء الخاص بـ «الشخصيات/ الرموز فى الواقع الخارجى» حتى لا نقع فى التكرار.

**ب ـ الزمان الدرامى الداخلى :**

١ـ خارج الحوار:

تبرز الإشارة إلى الزمان الدرامى الداخلى خارج الحوار فى هذا المنظر خلال مسرحة الذكريات/ المسرح داخل المسرح حيث يعتمد صلاح عبد الصبور على لعبة الإظلام والإضاءة فى الإشارة إلى مرور الزمان الدرامى، كما سنرى عند الحديث عن شخصيات المسرح داخل المسرح.

٢ـ داخل الحوار:

ترتبط الإشارة الوحيدة للزمان الدرامى القادم فى هذا المنظر بالإشارة للزمان الدرامى قبل بداية المنظر، وذلك فى قول ليلى:

سألتنى سلوى اليوم
متى نتزوج؟ (١٦٣)

حيث تتمحور أغلب الإشارات فى هذا المنظر حول الزمن الدرامى قبل بداية المنظر من خلال حديث ليلى عن العلاقة الزوجية بين أمها وأبيها، وحديث سعيد عن يوم وفاة والده، وسيتم الحديث عنهما فى الجزء الخاص بشخصيات الأقارب. وكذلك الأمر فى مشهد مسرحة الذكريات/ المسرح داخل المسرح الذى سنتحدث عنه فى حينه؛ حيث يريد الشاعر تكثيف إحساس المتلقى بوطأة الماضى التعس الذى يضغط على سعيد/

المثقف، ويجعله يائسًا مهزومًا لا يستطيع حتى مجرد الحلم بالمستقبل المشرق.

### (٢) المكان :

#### أ ـ خارج الحوار :

إذا كانت المسرحية متعددة المشاهد «قد تتطلب تقسيم خشبة المسرح إلى مناطق تمثيل متعددة تسمح بتسلسل العرض واستمراره دون اللجوء إلى إسدال الستار أو تغيير المنظر، حتى لا يفقد المشاهد متعة متابعة الحدث. وهنا يؤدى الضوء دوره ويقسم خشبة المسرح إلى مناطق تمثيل رئيسية، ومناطق فرعية، لكل منها إضاءتها الخاصة بها والمتناسبة مع ما يجرى فيها من أنواع الإضاءة المختلفة»[١٦٤]؛ فإن صلاح عبد الصبور يقوم في هذا المنظر بتقسيم المسرح إلى مكانين متمايزين بواسطة الإضاءة؛ حيث يقول فى مفتتح المنظر: «المنظر نصفان، نصف مضاء ونصف مظلم، فى النصف المضاء الأيمن غرفة سعيد، ولها باب يؤدى إلى المطبخ وأثاثها بسيط»[١٦٥]؛ حيث يشير هذا المكان المنير الأيمن إلى بيت سعيد الحالى هنا والآن. أما الجزء الأيسر فيقول عنه صلاح عبد الصبور لحظة إضاءته: «يظلم الجزء الأيمن ويضيء الجزء الأيسر عن حجرة بالغة الفقر، لنرى سعيد طفلا وأمه نائمين»[١٦٦]؛ حيث يشير هذا المكان المنير

الأيسر إلى بيت سعيد السابق عندما كان طفلا، وقد استطاع صلاح عبد الصبور ببراعته الفنية تحويل هذا المكان المحكي عنه إلى إبانة مسرحية حية هنا والآن أيضًا بواسطة تقسيم المكان المسرحى، «فالفضاء المسرحى من الممكن أن يتشكل بالإضاءة، عبر وسائل متعددة منها تغيير أبعاد منطقة فقط وترك بقية الفضاء فى الظلام». (١٦٧)

وإذا كان التصدير الضوئى يبرز أحد المكانين على حساب الآخر، فإننا نتفق مع هيجل على أن «السلبى هو إيجابى بدرجة متساوية، فأى شىء يواجهه التناقض لا يختزل إلى صفر، إلى عدم مجرد»(١٦٨)، فكلا المكانين - المظلم والمضىء - ماثل أمام الجمهور طوال الوقت، حجرة الطفولة بالغة الفقر وحجرة الشباب بأثاثها البسيط، مما يتفق مع رغبة صلاح عبد الصبور فى تكثيف إحساس المتلقى بوطأة الماضى التعس الذى يضغط على سعيد المثقف، ويجعله مهزومًا عاجزًا عن صناعة المستقبل.

وقد كان صلاح عبد الصبور موفقًا فى اختيار النصف الأيمن - يسار المشاهد - الأقوى فنيًا مكانًا لغرفة سعيد، والنصف الأيسر الأضعف فنيًا مكانًا لمسرحة الذكريات، وفقاً للتقسيم الغربى لمناطق القوة والضعف فوق الخشبة؛ حيث تمثل غرفة سعيد الحالية/ الواقع الدرامى، مرتبة أهم من غرفة

التذكارات السوداء/ ماضى سعيد وطفولته بالنسبة للبنية الكلية للعرض.

**ب ـ داخل الحوار .**

١ـ ربط الشخصيات بالمكان (هنا والآن) .

ليلى : واتتنى الجرأة أن آتى لأزورك
بيتك أجمل مما تحكى عنه

سعيد : بل أصبح أجمل حين دخلته[١٦٩]

فالكلمة المكان/ بيتك القابعة فى بداية السطر الأوسط من الحوار ترتبط بسعيد عبر كاف الخطاب، وترتبط بالجمهور عبر الإبانة المسرحية المصدرة بقول ليلى الداعى للفت الانتباه «بيتك يبدو أجمل مما تحكى عنه». كل هذا «الهُنا» يتحد مع «الآن» فى السطر الثالث عبر ظرف الزمان «بل أصبح أجمل حين دخلته» فى ربط فنى محكَم للشخصيات بالمكان المسرحى المصدر هنا والآن فى افتتاح المنظر.

٢ـ الإشارة إلى المكان الممتد داخل المبنى الدرامى وخارج الخشبة.

سعيد : هل أصنع لك شاى ؟

ليلى : شكراً يا حبى[١٧٠]

سعيد : هل أعجبك الشاى ؟

ليلى لا بأس(١٧١)

إن الحوار السابق يتضافر مع قول صلاح عبد الصبور فى إشارة العرض الواردة فى المفتتح «غرفة سعيد، ولها باب يؤدى إلى المطبخ» فى التأكيد على أن سعيد قد تحرك من غرفته ودخل إلى المطبخ وصنع الشاى وأتى به أثناء حواره مع ليلى. وإذا كانت «الإشارات الخاصة بالإيماءات أو بالحركات أحياناً ما تكون نادرة أو غائبة تماماً، وهى التى تسمح فى حالة وجودها بتخيل شكل احتلال هذا الفضاء»(١٧٢)؛ فإن على المخرج أن يتنبه إلى هذه الحركة في المكان الممتد داخل المبنى الدرامى وخارج الخشبة/المطبخ، محاولا أن يملأ الفراغ المسرحى بحركة ليلى المستكشفة لغرفة سعيد أثناء غيابه لإعداد الشاى.

٣ـ الإشارة للمكان الخارجي .

الطفل : «باكيًا بصوت مرتفع»

أمى .... أمى

«يضاء نور النصف الأيمن»

سعيد: هذا أنا أبكى(١٧٣)

لقد استطاع صلاح عبد الصبور عبر تقسيمه لخشبة المسرح فى مسرحة الذكريات/ غرفة التذكارات السوداء أن يستحضر هناك ومنذ وقت بعيد هنا والآن فى تعين إبانى مُصدَّر بلغة

تأشيرية تسمح لسعيد الشاب بأن يشير إلى سعيد الطفل قائلا: «هذا أنا أبكى». فإذا كانت «إشكالية دلالات الزمن تتمثل في أنها تشير إلى مرجع خارج الخشبة بالضرورة»(١٧٤)؛ فإن المكان الخارجى المنتمى إلى دائرة الماضى أصبح معروضًا على الخشبة أمام المشاهد فى النصف الآخر من المسرح .

**(٣) الديكور :**

ينتقل الديكور فى هذا المنظر من الديكور الرمزى «غرفة التحرير ولوحة دون كيشوت» إلى الديكور التعبيرى الدال على الحالة الاجتماعية فى شقى المسرح: غرفة سعيد الشاب ، وغرفة سعيد الطفل.

وفيما يتعلق بغرفة سعيد الشاب فإن الإشارة إلى الديكور خارج الحوار تنحصر فى قول صلاح عبد الصبور «أثاثها بسيط»(١٧٥)؛ حيث تتضافر هذه الإشارة مع قول ليلى داخل الحوار «بيتك أجمل مما تحكى عنه»(١٧٦)، فى ضرورة أن يكون أثاث هذه الغرفة وديكورها بسيطًا متواضعًا متناسبًا مع فقر سعيد، على أن يكون فى الوقت ذاته رقيقًا جميلا فى حدود الممكن مما يتناسب مع شاعريته ومستواه الثقافى.

أمّا غرفة سعيد الطفل فسنرجئ الحديث عنها إلى الجزء الخاص بشخصيات المسرح داخل المسرح.

### (٤) الشخصيات :

#### أ ـ الشخصيات خارج الحوار .

يرتفع الستار عن شخصيتى (سعيد ـ ليلى) وهما يجلسان فى نصف المسرح الأيمن المضاء (غرفة سعيد) بمفردهما، فى إشارة إلى قوة العلاقة العاطفية بينهما، وتمهيد للحديث عن الزواج الذى سيتم تمطيطه على المستويين: الموضوعى والرمزى داخل المنظر والمسرحية.

١ ـ دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح/ شخصيات المسرح داخل المسرح.

يمكننا الحديث عن المسرح داخل المسرح عندما «يدرك الجمهور أن منطقة خاصة من الفضاء المسرحى تؤدى فيها قصة ما بوصفها مسرحًا بالنسبة لما يحدث على مجمل الخشبة»[١٧٧]، والشخصيات الجديدة التى تدخل إلى خشبة المسرح فى هذا المنظر هى شخصيات مسرحة الذكريات/ غرفة التذكارات السوداء/ المسرح داخل المسرح، وتتمثل فى شخصيتى سعيد الطفل وأمه، بالإضافة إلى شخصية زوج الأم الذى يدخل عليها لاحقاً، وهى شخصيات داخل المشهد وخارجه فى آن، داخله فى المكان بحكم مسرحتها هنا والآن، وخارجه فى الزمان بحكم انتمائها إلى دائرة الماضى.

يبدأ مشهد مسرحة الذكريات بإضاءة الجزء الأيسر من المسرح «لنرى سعيد طفلا وأمه نائمين»[١٧٨]؛ حيث يعتمد صلاح عبد الصبور على لعبة الإظلام والإضاءة في الإشارة إلى مرور الزمان الدرامي الداخلي مستخدمًا أقصى طاقات المسرح «في الاتجاه الدائم إلى ضغط مدة استمرار الأحداث»[١٧٩]. فبعد مقطع تمثيلي صغير «يظلم المشهد الأيسر للحظة، ثم يضاء لنجد الطفل يدخل مسرعًا، وقد كبر عامًا أو حول ذلك»[١٨٠]، وبعد مقطع تمثيلي صغير آخر «يظلم الجزء الأيسر لحظة، ثم يضاء، لنجد سعيد نائمًا في حضن أمه وقد طال قليلا »[١٨١]، فإذا كان «الزمن هو ما لا يرى وإنما يقال فقط، ويجب علينا دائمًا أن نخترع له علامات مرئية لكي تدل عليه »[١٨٢]؛ فإن إظلام المشهد الأيسر لحظة قبل إعادة إضاءته في سياق العرض يعد علامة بصرية ضوئية على مرور فترة أطول في العالم الدرامي التخييلي تظهر ملامحها على الطفل الذي يمضي في نمو مطرد يدفعه إلى مزيد من الاحتياجات الأساسية التي لا تقدر أمه الفقيرة على تلبيتها.

ويظهر المنحنى البياني المنحدر للمستوى الاقتصادي وزحف الفقر واضحًا في مشهد المسرح داخل المسرح على مستوى الديكور سواء في إشارات العرض المتوالية بين الإظلام

والإضاءة :

« حجرة بالغة الفقر »[١٨٣]

« الغرفة خاوية أو تكاد »[١٨٤]

أو داخل الحوار عبر التعليق على استغاثة الطفل الثابتة والمتكررة خمس مرات داخل هذا المشهد القصير «أمي جوعان»[١٨٥]:

- الأم : بعنا آنية البيت[١٨٦]

- الأم : بعنا الدولاب وإحدى المرتبتين[١٨٧٦]

- الأم : لم يبق لنا مما يعرض في السوق

إلا أنت بسوق الخدامين

وأنا في سوق الحب[١٨٨]

حيث يبدو القدر هنا بوصفه «قدراً اقتصادياً كما هو الحال في معظم مسرحيات بريخت»[١٨٩]. وعلى الرغم من مأساوية المصير الكامن من وراء كلا الاختيارين؛ فإن الأم تختتم النصف الأول من مشهد مسرحة الذكريات بالأغنية المتفائلة التي افتتحت بها المشهد عند تهدئتها لروع طفلها لحظة وفاة والده، والتي كررتها مرة ثالثة في سياق ردها على الطفل:

نم يا حبيبي نم ويا زمان ابتسم

للولد الجميل

يأتى لك الصباح بالخير والنجاح

والأمل الظليل(١٩٠)

ولا يعد هذا الغناء المتفائل خارجًا عن الخط الدرامى المأساوى للأحداث؛ حيث يعمل هذا التناقض اللافت بنيويًّا على تنبيه المتلقى إلى تحول الأم من شخصية درامية عادية إلى رمز سياسى للوطن فى فترة زمنية معينة، عبر الربط بين وفاة والد سعيد فى مدخل غرفة التذكارات السوداء/ المسرح داخل المسرح والأحداث السياسية الخارجية كما سنرى فى الجزء الخاص بالشخصيات السياسية فى الواقع الخارجى؛ حيث تحاول الأم/ الوطن ـ على الرغم من كل العقبات والضغوط شبه المستحيلة ـ الوصول بالطفل/ المستقبل إلى بر الأمان، عبر مفازة التجويع/ التملك التى سنتعرض لها بالتفصيل أيضاً فى الجزء الخاص بمسرحة الأفكار.

إن صلاح عبد الصبور يقطع مشهد مسرحة الذكريات/ المسرح داخل المسرح عند هذه النقطة للحظات قصيرة قبل أن يعود إليه ثانية على النحو الآتى:

« يظلم المشهد الأيسر ، وينير المشهد الأيمن »

سعيد : ما زلنا فى مدخل غرفة تذكاراتى السوداء

ليلى : « باكية » عانيت كثيرًا يا حبى

اسكب ملح جراحك في قلبي

سعيد: قلبك.. لا يتسع لكل جراحي

هل نتقدم في الغرفة بعض الخطوات ؟

« يضاء المشهد الأيسر، ويظلم الأيمن، الأم فى ثوب أحمر فقير. الطفل نائم إلى جوارها »[191]

إن هذا القطع يكسر الإيهام موضحًا أن «هناك فضاءان متداخلان أحدهما عرض للآخر»[192]، وينبه إلى وجود «ممثلين - متفرجين فوق المنصة، حتى لو كانوا جميعًا منظورين من الجمهور»[193]. ويمكننا رصد دلالات هذا القطع السيميولوچى عند هذه النقطة تحديداً من بنية العرض فى عدة محاور:

أولا: منح الأم والمتلقى فرصة للتفكير قبل تحديد الاختيار الدرامى المر: التضحية بالذات أو التضحية بالابن .

ثانيًا: تغيير ملابس الأم إلى «ثوب أحمر فقير» يتناسب مع ليلة الزفاف البائسة التى سنشاهد وقائعها.

ثالثًا: الفصل بين مرحلتين؛ الأولى: مرحلة الفقر التى شاهدناها، والثانية: مرحلة العبودية والوقوع فى براثن السلطة الباطشة/ زوج الأم.

رابعًا: التركيز على إبراز حب ليلى لسعيد فى لحظة البكاء، لغرض فنى سيظهر فى نهاية الفصل.

إن خطاب الأم يتضافر مع ثوبها الأحمر الفقير فى الإعلان عن تفضيلها للخيار الأول: التضحية بالذات من أجل طفلها.

الأم : سعيد

إنك ولد عاقل هل تذكر هذا الرجل الطيب.. الرجل الطيب ذو الجلباب الأسود. يأتينا فى بعض الأحيان. يحمل بين ذراعيه خبزًا وإدامًا. ويحبك. أحيانًا يقرص خديك الورديين. أحيانًا يتحسس خصلة شعرك. هذا الرجل الطيب يبغى. يبغى أن يتزوجنى.. هل تعلم ما معنى هذا يا حبى الأوحد.. سوف ينام إلى جنبى فى بعض الأحيان. قد يقرص خدى كما يقرص خديك. قد يتحسس شعرى. وسيأتينا فى كل مساء، أو فى كل مسائين. إذ إن له امرأة أخرى. وسيأتينا دومًا يحمل خبزًا وإدامًا.. أعطانى عشرين جنيها . هل تشعر بالجوع أيا نور عيونى[١٩٤].

«إن هذا الرجل المتزوج قد أقنع الأم عبر محاولات التودد للطفل «يحبك - يتحسس شعرك - يقرص خديك»، وعبر التلويح بذهب السلطان «يأتى أحيانًا يحمل خبزًا وإدامًا - أعطانى عشرين جنيهًا»، بأنه يمثل أفضل مهرب لطفلها «حبى الأوحد - نور عيونى» من الفقر والعوز «هل تشعر بالجوع؟»».

وهى تحاول تصدير وجهة النظر هذه لطفلها وإقناعه بها عبر الوصف المتكرر ثلاث مرات «الرجل الطيب» فى هذا المقطع الذى يسبق دخوله مباشرة.

« الضوء يخفت قليلا في النصف الأيسر لنرى رجلا فارع الطول، يرتدى جلبابًا ومعطفًا. أبرز ما فيه – فضلا عن طوله – حذاؤه الغليظ ذو الرقبة، وشاربه المبروم، يدخل بقدمه بين المرأة والطفل».

الرجل : الليلة نحس من أولها

ولد لكع لا يبغى أن يتزحزح

يا ابن النجسه

أوسع لى شبرًا أتمدد فيه

«الأم تمسك بحذاء الرجل»(١٩٥)

إن خطاب الرجل المتناقض تمامًا مع حديث الأم عنه يثبت للمشاهد أن هذا الرجل/ السلطة الباطشة قد هيمن على المرأة/ الوطن والطفل/ المستقبل عبر تزييف وعيها وإغرائها بذهب السلطان.

هذا بالإضافة إلى أن الوصف السيميولوچى فى إشارة العرض يقدمه فى صورة مارد ذى شارب مفتول يرتدى ملابس مخبرى الشرطة/ السلطة فى ذلك الوقت. وأبرز ما يميز

شخصيته ويلح عليه صلاح عبد الصبور هو الحذاء الغليظ ذو الرقبة الذى يبدأ به فعله الدرامى، ويواصل التعبير عن نفسه بواسطته فى سياق كلامه.

الرجل: أرسلت لك اليوم طعامًا، فهل امتلأت بطنك

«يتحسس بطنها بحذائه»

وهل امتلأت بطنك يا ابن النجسه

نهم كالدودة

ورذيل أيضًا حين تبصبص بعيونك

«يتحسس بطنه بحذائه»(١٩٦)

وإذا كان «الوجه يعبر عن أفكار الشخص وأحاسيسه؛ فإن السيقان والأقدام تكشف عن الجانب اللاوعى والغريزى فى الشخص»(١٩٧)؛ حيث تشعرنا هذه المبالغة السيميولوچية فى التركيز على أقدام الرجل بأن الرقبة العالية الفظة لحذائه الغليظ تضغط على قلبه وتتجاوزه مرتفعة إلى أوداجه المنتفخة حتى إنه يربط طرفيها بشاربه المفتول.

ويجدر بنا أن نحتفظ فى ذاكرتنا بهذا المشهد «الفصل بين سعيد وأمه بحذاء زوج الأم، وإمساك الأم بالحذاء المصحوب برجاء الابتعاد عن سعيد»؛ حيث سيتكرر هذا المشهد نفسه مرة أخرى فى سياق آخر - بين سعيد وليلى وحسام - يعيننا على

تأويل البعد السياسي الرمزى للمسرحية، فالأشياء « ليست رمزية فى حد ذاتها، ولكنها تمتزج بالمعانى الرمزية عند التركيز عليها عبر ظهورها فى النص مرة ومرة أخرى» . [١٩٨]

**ب ـ الشخصيات داخل الحوار .**

١ـ شخصيات الأقارب.

وتتمثل على التوالى فى ثنائيتى: «أم ليلى وأبوها ـ أم سعيد وأبوه» وهى شخصيات لا تظهر بذاتها على خشبة المسرح، ولا تتكرر الإشارة إليها باستثناء شخصية أم سعيد التى تطور دورها من مجرد الاقتصار على الحديث عنها داخل الحوار إلى ظهور حقيقى متعين فى مشهد مسرحة الذكريات/ المسرح داخل المسرح. وكلا الثنائيتين/ الأسرتين يمثل نموذج البيت البرجوازى المألوف فى المسرح الطبيعى الحداثى «الذى تتم فيه الخبرة المباشرة بمختلف صور افتقاد الأمان الاجتماعى والمالى وقبل كل شىء صور التوترات الجنسية»[١٩٩]، كما هو الحال أيضًا فى مشهد بيت سعيد الشاب المعروض هنا والآن .

تبدأ الإشارة إلى أم ليلى وأبيها فى حوار ليلى / سعيد عند طلب سلوى من ليلى أن تسأل سعيد عن موعد زواجهما ؛ حيث يسير الحوار على النحو الآتي :

سعيد : هل يعنيها الأمر ؟

ليلى : سلوى تتمنى لى الخير

سعيد : هل أمك فى خير ؟

ليلى : أمى ؟! [٢٠٠]

وإذا كنا نتفق مع مارسيلو داسكال على أنه «من المتعذر تفسير مفهوم المعني اللغوي تفسيراً مرضياً بدون الإحالة على مقام التواصل » [٢٠١]، ونتفق مع غرايس على أن «التحادث يقوم على أساس مبادىء لياقة ضرورية تجعله متماسكاً ومتواصلاً. وقد صاغ غرايس هذه المبادىء فى مقولات تضبط مساهمات المشاركين على نحو مضمر»[٢٠٢]. فإن سعيد يجيب عن سؤال ليلى «متى نتزوج؟» بسؤال آخر «هل أمك فى خير؟» حيث يخرق «مقولات الكمية Quantity» فهو لا يجيب على الغرض، ويخرق «مقولات التصرف Manner»؛ لأن إجابته غامضة وملتبسة إلى درجة إدهاش المستمع الدرامى/ليلى، كما يتضح من علامتى الاستفهام والتعجب، ويخرق «مقولات العلاقة Relation»؛ لأن إجابته غير ملائمة حيث يجيب عن السؤال بسؤال آخر ليس لأنه لا يستطيع تقديم المعلومة، ولا لأنه لا يبدى تعاوناً فقد قرر أن يجيب، ولكن لأنه لا يريد أن يعبر عن رأيه فى علاقتهما بصراحة «لا ضرورة للزواج» قبل إقناعها به أولا.

لهذا فهو يلجأ إلى البحث عن نموذج لفشل العلاقة/ الزواج

من خلال أمها أولا؛ حيث يمطط الحوار كما يأتى :

سعيد : أفليست زوجة ؟

ليلى: نعم

سعيد : وسعيده

ليلى : لا أدرى ، لم أسألها عن هذا قط

أمى كالبركان المختوم

لا تتفتح أحيانًا إلا ملقية بالحمم على رأس القدر المقسوم

لكن الأيام تمر ، وقد شبعت منها ..

وابتسمت فى أولها ما يكفيها زادًا لمرارة آخرها

فأبى يرقد فى فرشته منذ سنين

أمى لا تبرق عيناها إلا حين تميل عليه حانية فى شوق مكتوم

وأظن بأنهما قد نعما بالحب قبل هجوم العلة والشيب(٢٠٣)

لقد فاجأت ليلى سعيد بنجاح العلاقة/ الزواج بين أمها وأبيها ، فحول دفة الكلام إلى وجهة أخرى بحثًا عن نموذج آخر لفشل العلاقة / الزواج يتمثل فى أمه هو هذه المرة.

سعيد : هل أعجبك الشاى ؟

ليلى : لا بأس

سعيد : أمى ليست فى خير [(٢٠٤)]

حيث يحرص سعيد على تحويل الموضوع الخاص «مصير علاقته بليلى» إلى موضوع عام تأكيداً لوجهة نظره فى أنه لا علاقة بين الحب والجنس / الزواج .

سعيد : هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟

ليلى : لا أدرى

سعيد : أمى كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه بغض الموت

كانت حين ينام سعيداً بفتوته المنهوكة كل مساء

تهرع للحمام لتستفرغ ما فى معدتها من زاد أو ماء

قد سممه ريقه[(٢٠٥)]

وذلك قبل تحويل ذكرياته السوداء إلى مسرحة حية فى الجزء المقابل من المسرح للحياة الزوجية الفاشلة بين أمه وزوج أمه الذى ألجأها الفقر إليه، فى برهان مسرحي حى يهدف إلى إقناع ليلى بأن الزواج لا يعنى السعادة ولا يعد استكمالا للحب.

٢ـ شخصيات سياسية من الواقع الخارجي.

يربط سعيد بين موت أبيه وموت عبد الحكم الجراحى ورفاقه على النحو الآتى:

أتذكر هذا الصوت

بائع صحف يذكر مصرع طلاب شهداء

كانوا يحتجون على شىء ما، أعرفه الآن

مات أبى فى فرشته مطحون الصدر من الإعياء

يوم استشهاد الجراحى ورفاقه

جاءت أمى بعد قليل إذ هبط الليل

مسحت خدى، قالت: أنا أمك وأبوك(٢٠٦)

إن هذه هى المرة الأولى وليست الأخيرة فى هذا النص التى يربط فيها صلاح عبد الصبور بين أحداث المسرحية والأحداث السياسية الخارجية التى ينادى عليها بائع الجرائد و«الحدث المعين يمكن أن يعرض فى عدة جمل، فى حين يعرض غيره مما يماثله بنيويًا فى الأهمية عبر عدة فقرات، وهذا يعنى أن الجملة -وهى وحدة السطح اللغوى للنص- ليست وحدة البنية السردية»(٢٠٧)، فهذا الحدث الذى يبدو عبر مساحته النصية بوصفه حدثًا عارضًا، هو أحد المفاتيح الرئيسية لشفرة النص الأيديولوچية كما سنرى؛ حيث يتوازى موت أبى سعيد المطحون الصدر من الإعياء مع موت الجراحى ورفاقه ، وهم مجموعة شهداء الجامعة الذين قتلهم الإنجليز فى مظاهرات نوفمبر ١٩٣٥ التى طالبت بالاستقلال وعودة دستور ١٩٢٣.(٢٠٨)

ويرجع السر فى بروز اسم محمد عبد الحكم الجراحى ضمن مجموعة الشهداء إلى أن «الشهيد ظل جريحًا خمسة أيام على سرير المستشفى بين الموت والحياة»[(٢٠٩)]، «فكانت جنازته موكبًا وطنيًا، وكانت رمزًا للمأساة التى كان يجتازها الشعب فى تلك الأيام : مأساة الحزن على المصير الذى آل إليه الوطن، وقد فقد دستوره واستقلاله، وأصبح الإنجليز يحكمونه». [(٢١٠)]

إن هذا الموقف هو ما يحرص صلاح عبد الصبور على استدعائه فى ذهن المتلقى عبر الشفرة السيميولوچية للنص؛ حيث يتطابق مصير الأم التى فقدت زوجها وصارت أَمَةً للزوج الجديد المعتدى ذى الحذاء الإنجليزى الطويل الرقبة، مع مصير الوطن الذى فقد دستوره ووقع فى براثن حكم المستعمر ، فى إشارة واضحة من النص إلى أن أم سعيد ترمز إلى الوطن مصر قبل الاستقلال .

**(٥) الخطاب الشعرى :**

**أ ـ التقطيع : مونولوج ديالوج .**

يقع هذا المنظر الحوارى الساخن برمته فى دائرة الديالوج وشعرية المسرح، ولا تظهر ملامح المونولوج داخله سوى فى موضعين : الأول : مونولوج سعيد «٢٠ سطرًا» الذى يتحدث فيه عن يوم وفاة أبيه بوصفه مدخلا لغرفة التذكارات السوداء/

المسرح داخل المسرح. وإذا كان «استقصاء التوابع اللسانية المميزة للدلالة الدرامية أكثر من غيرها، يعتبر أحد مهام سيمياء الدراما الأكثر إلحاحًا»[٢١١]، فيجدر بنا أن نشير إلى أنه على الرغم من مناسبة الموقف والموقع البنيوى لصيغة المونولوج ؛ فإن صلاح عبد الصبور قد تعمد خلخلة هذه الصيغة أحادية الصوت عبر صيغة التساؤل الحوارية المتكررة داخله خمس مرات :

- لا أدرى هل يشفينى هذا أم يشقينى؟
- هل كان زجاجًا أم خشبًا ؟
- هل كان هو الموت ؟
- هل كنت أولول وأنوح ؟
- أم كنت أتابع بعض الأصوات المتسللة من الخارج ؟ [٢١٢]

وذلك حرصًا منه على حيوية المشهد وحرارته .

أما الموضع الآخر فيتمثل فى مونولوج ليلى «١٦ سطرًا» الذى تتحدث فيه عن سر سعادتها بعلاقتها بسعيد وحبها له، وتختمه بوجهة نظرها فى أن حبهما لا يكتمل دون زواج، وهى الجملة التى لم يسمح لها سعيد حتى بمجرد إكمالها .

ليلى : ..................

لكن سعادتنا لا تكمل إلا .

سعيد : هل حبك ناقص ؟ [٢١٣]

وإذا كـان الزواج هو أهم المشـروعـات التي تشـغل المرأة وأسرتها فى المجتمعات الشرقية ؛ فإن موقفًا دراميًا مثل هذا لا يقلل من حيوية هذا المونولوج القصير الذى يعبر عن وجهة نظر عميقة للشخصية ومترسخة فى الوعى الجمعى، وبخاصة أن صلاح عبد الصبور قد بتر نهاية المونولوج باستفهام سعيد الاستنكارى حتى يحوله فى بنية العمل إلى جملة قصيرة فى حوار أشد سخونة ودرامية .

ب ـ التناص:

إن بداية الحديث فى هذا المنظر بين ليلى وسعيد تحملنا إلى قصيدة صلاح عبد الصبور «الحب فى هذا الزمان» (٢١٤). فإذا كان الحوار بين ليلى وسعيد فى المسرحية يبدأ كما يأتي:

ليلى : سلوى سألتنى اليوم متى نتزوج؟

سعيد : ماذا قلت لها !

ليلى : قلت لها ما أعرف

أنى لا أعرف

سعيد : ماذا قالت ؟

ليلى : سألتنى أن أسألك (٢١٥)

فإن القصيدة تبدأ البداية نفسها :

تسألنى رفيقتى : ما آخر الطريق ؟

وهل عرفت أوله

نحن دمى شاخصه

فوق ستار مسدله (٢١٦)

وإذا كان حب ليلى لسعيد يظهر فى هذا المشهد مرتين، الأولى فى قولها عند قطعها لمشهد مسرحة الذكريات :

ليلى : «باكية» عانيت كثيراً يا حبى

اسكب ملح جراحك فى قلبى(٢١٧)

والثانية فى قولها :

ليلى : سعيد

انظر لى : والمسنى، وتحسسنى

إنى وتر مشدود

يبغى أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم

سعيد : أوه .. الجنس

لعنتنا الأبدية

وجه الجب المقلوب

ليلى : لا، بل وجه الحب المبتسم

سعيد

جسمى يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق

جسمى يتمناك كما تتمنى النار النار(٢١٨)

فإن هذا يتفق تماماً مع قول صلاح عبد الصبور فى قصيدته :

الحب فى هذا الزمان يا رفيقتى

لا يعيش إلا لحظة البكاء

أو لحظة الشبق [٢١٩]

فلحظة البكاء هى اللحظة التى تبدى فيها حب ليلى لسعيد، ولحظة الشبق هى اللحظة الأخرى التى تبدى فيها حبها له، وكأن هذا المنظر يعد مسرحة لتلك القصيدة . وإذا كان چيرار چينت يطلق على علاقة المحاكاة بين النصوص مصطلح « النظير النصي » الذى يدخل فى دائرة «التعالى النصى» بغض النظر عن كون النصين لكاتب واحد[٢٢٠]؛ فإن لمنسكى فى نظرية الإطار Frame Theory قد حاول ضبط آليات الإنتاج والتلقى اللسانية النفسية مقترحًا أن «معرفتنا مختزنة فى الذاكرة علي شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة نستقى منها عند الاحتياج إليها لتتلائم مع الأوضاع الجديدة التى تواجهنا»[٢٢١]؛ حيث يؤكد هذا التناص ـ سواء أكان واعيا أم لا ـ ثبات رؤية صلاح عبد الصبور فى إبداعاته المختلفة، «فنصوصه يفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها»[٢٢٢] .

**(٦) مسرحة الأفكار :**

**أ ـ التجويع/ التملك .**

إن معادلة التجويع/ التملك التي تفرضها السلطة علي الشعب عمومًا والمثقف خصوصًا ليست جديدة فى هذا النص من نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية، فهى تتفق مع مقولة النعمان بن المنذر فى مسافر ليل «جوع كلبك يتبعك». وتتفق فى مسرحية مأساة الحلاج مع شخصية الحلاج الذى يقول عن نفسه :

ولدت كآلاف من يولدون، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيرًا - بذات مساء - سعى نحو حضن فقيره
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسيه
نموت كآلاف من يكبرون ، حين يقتاتون خبز الشموس
ويسقون ماء المطر
وتلقاهم صبية يافعين حزانى على الطرقات الحزينه
فتعجب كيف نموا واستطالوا، وشبت خطاهم. وهذى الحياة ضنينه [٢٢٣]

ومع شخصية السجين الثانى الذى ماتت أمه مريضة بجوعها، وتحول هو من مشروع مثقف إلى سجين مارق؛ لأن السلطة لم تمنحه ما يكفى لطعامه. [٢٢٤]

أما فى ليلى والمجنون فإن عرض الفكرة لا يأتى عبر مقولة كمقولة النعمان، أو مونولوج الحلاج، أو إبانة مسرحية مثل

شخصية السجين الثانى فى محبسه، بل جاء عبر مسرحة درامية أشمل وأعمق وأكثر فنية من خلال تقنية المسرح داخل المسرح/غرفة التذكارات السوداء - وقد سبق تحليلها تحليلا مفصلا - التى سمحت للمشاهد بمتابعة معاناة الفقر الواقعة علي سعيد وأمه منذ كان طفلا، حتى يقتنع المشاهد دراميًا بخواء سعيد واستلابه، وعدم إيمانه بالمستقبل بعد كل الذى عاناه. فصحيح أن «المتفرجين لا ينسون أبداً أن الأحداث السابقة تحدث فى الماضى، لكنها تبدو وكأنها تتكشف فى الزمن الحاضر، عندما نصطحب المتفرجين إلى الماضى لكى يشاهدوا الحدث وهو يحدث».(٢٢٥)

**ب ـ المرأة / الوطن .**

إن فكرة المرأة/ الوطن من الرموز المتداولة فى الأدب نظرًا لما لها من رصيد ميثيولوچى فى الوعى الجمعى للبشرية ـ وقد صادفنا هذا سابقًا فى مسرحية الأميرة تنتظر ـ وما يعنينا هنا هو تتبع آليات التشفير السيميولوچية التى يقوم بها الشاعر من أجل تحويل ليلى من مجرد فتاة عادية إلى رمز سياسى حى .

إن صلاح عبد الصبور يستخدم حيلتين فنيتين من أجل تحقيق هذا الغرض : الأولى تحويل الخاص إلى العام ، والثانية الربط المتكرر بين ليلى وأمه التى سبق تحويلها إلى رمز سياسى

للوطن فى مرحلة ما قبل الثورة .

ويمكننا رصد هذا فى المقطع الآتى:

ليلي : لما لا تؤمن بالمستقبل ؟

سعيد : بل إنى أخشاه لأنى أومن به

أوشك أحياناً أن ألحظه لحظ العين

ولهذا فأنا أبصره ملتفا فى غيم أسود

ليلى : كيف ؟

سعيد : فى بلد لا يحكم فيه القانون

يمضى فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفه

لا يوجد مستقبل

فى بلد يتمدد فى جثته الفقر كما يتمدد ثعبان فى الرمل

لا يوجد مستقبل

فى بلد تتعرى فيه المرأة كى تأكل

لا يوجد مستقبل

ليلى : سعيد

فكر فى مستقبلنا نحن

سعيد : كانت أمى أيضاً تطمع فى المستقبل(٢٢٦)

« أليس الإنسان شبكة من العلامات لا يمكن تغيير جانب

منها بدون تغيير الجوانب الأخرى؟ هل يمكن أن يلازم فكر متنور نظامًا اقتصاديًا ساحقًا للإنسان؟ هل يمكن أن نجد فلسفة إنسانية فى عالم يحكمه جلادون وقطاع طرق؟ وهل يمكن أن نحرر الإنسان فكريًا ونستغله اقتصاديًا؟ وهل يمكن مقاومة القهر بدون إدراك العلاقات الدقيقة بين مختلف الحقول الإنسانية؟»[٢٢٧]، بالقطع لا. فليلى تسأل سعيد سؤال أنثى تبحث عن حبيب وزوج وطفل المستقبل، فيجيبها إجابة عامة تتعلق بمستقبل الوطن، فتحاول رده مرة أخرى إلى دائرة الخصوصية عبر النداء «سعيد» وتوكيد الضمير المتصل بالمنفصل «مستقبلنا نحن»، لكنه يردها ثانية إلى ساحة العمومية عبر الإشارة إلى تجربة أمه التى تكررت مرة أخرى أيضًا فى سياق الحوار ذاته :

ليلى : والأطفال

سعيد : أنجبت النار الدنسة من أمى ستة أطفال[٢٢٨]

فليلى امرأة/ وطن، يرتقى حب سعيد لها من الخاص إلى العام، ولهذا فهو يحكم على مستقبله معها من خلال رؤية سياسية شاملة تستند على التاريخ المتمثل فى غرفة تذكاراته السوداء. فسعيد مثقف «والحديث عن الثقافة لا يصبح بمعزل عن الذاكرة بحيث إن جوهر الثقافة ينبغى أن ينظر إليه بوصفه

ذاكـرة»(٢٢٩)، «فـالبناء الـسـيـمـيـوطيـقى للثـقـافـة، والبناء السـيـميوطيقى للذاكرة ظاهرتان مـتـماثلتـان ثقافيًا، وإن كانا يوضعان علي مستويين مختلفين ولا يتعارض مثل هذا التصور مع فكرة ديناميـة الثقافة. ذلك لأنها ـ من حيث المبدأ ـ تثبيت لخبرة الماضى»(٢٣٠)، لهذا فإن سعيد المثقف العاجز فى هذه المرحلة يرفض أن يمنح المرأة/ الوطن طفــلا تشى الظروف التاريخية المعوقة من حوله بأنه سوف يصبح عبداً ذليلا فى ظل الفقر والقهر، وهو لا يرضى لمستقبل وطنه أن يكون مثل ماضيه.

**(٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحى:**

ينتهى المنظر بالمقطع الآتى :

ليلى : سعيد .. حبيبى

وا أسفاه .. إنك خرب ومهدم

لا تصلح إلا كى تتسكع فى جدران خرائبك السوداء

وا أسفاه

أحببت الموت

« تتصرف نحو الباب »

«ستار» (٢٣١)

ففى مقابل الجراحى ورفاقه المناضلين الثوريين الموتى الأحياء الذين مـا زلنا نذكـرهم حـتى الآن، والذين نجح مـسـعـاهـم فى

إلهـاب الحس الشـعـبى المقـاوم وإعـادة دسـتـور ١٩٢٣ فى ١٢ سبتمبر ١٩٣٥[٢٣٢]، تخلص ليلى فى نهاية المنظر إلى أن سعيد الشاعر الذى لا يملك إلا الكلمات مثقف عاجز لا أمل فى قدرته على تحقيق مستقبلها المشرق بعد أن صار من الأحياء الموتى، «فلا يشترط أن تكون الفجيعة في الدراما الحديثة بموت البطل الذى يعانى لكى يحدث الأثر التراچيدى، ولكن يكفى أن تصور الدرامـا الحديثـة إخـفـاق هذا الإنسـان أمام هذه القـوى . إن إخـفـاقـه يحـقق الإحـسـاس التـراچيـدى، وليس مـوته، وقـد يعنى الإخفاق الموت المعنوى للإنسان فى العصر الحديث».[٢٣٣]

فسعيد أصبح غير قادر علي الفعل بشقيه : الرمزى؛ ممارسة الحب مع ليلى، والواقـعـى؛ تحـقـيق الحـرية والـعـدل . وإذا كـانت نظرية الفـعل تقـوم على أنه «هنـاك كـائن مـدرك لما يقـوم به من أعمال يسبب عن قصد تغيراً ما فى سياق ما ولغاية ما»[٢٣٤]؛ فإن كير إيلام يضيف إلى سلسلة الأفـعـال الإيجابية المنتجـة صنفين سلبيين للفعل؛ يهمنا منهما فى هذا السياق صنف واحد وهو: «الإمساك Forbearance عن إنشاء فعل مثمر، ولا سيما عندما يكون متوقعًا»[٢٣٥]، حيث تمثل سلبية سعيد وإمساكه عن الفـعل بؤرة حـاسـمـة فى التطور الدرامى للمـسـرحـيـة تكشف للمثقف/ سـعيد حتمية تغيير أدواته/الكلمات فى صراعه مع

السلطة من أجل الحرية والعدل، فى حين تنزلق ليلى/ الوطن بين أنياب السلطة الباطشة مرة أخرى بعد أن فقدت الدور التنويرى للمثقف الحامى كما سنرى .

## «الفصل الثانى»
## «المنظر الثانى»

**١ـ الزمان :**

لا تتم الإشارة إلى الزمان التاريخى الخارجى فى هذا المنظر مطلقًا، أما الإشارة إلي الزمان الدرامى الداخلى فلا تصادفنا أيضًا فى إشارات العرض خارج الحوار ، وإن كانت طبيعة المكان الذى تتضمنه إشارة العرض فى مفتتح المنظر -حانة رخيصة ونسوة يرحن ويجئن داخلها- تشى بأن الزمان المناسب لارتياد هذه الأماكن هو المساء .

أما الإشارة إلى الزمان الدرامى الداخلى داخل الحوار، فتنحصر فى موضعين :

أ ـ الإشارة إلى الزمان الدرامى قبل بداية المنظر :

وتتمثل فى استجواب حسان لزياد عن التوقيت الذى استمع فيه مصادفة إلى وشاية حسام بهم لمكتب الأمن العام .

حسان : متى؟

زياد : قبل مجيئى بقليل (٢٣٦)

حيث يتضافر هذا السؤال عن التوقيت «متى؟» مع سؤال ثان عن المكان «أين ؟» وسؤال ثالث عن «ماذا كان يقول ؟»، فى استجواب يشى بعدم تصديق حسان / المثقف لخيانة صديقهم حسام - الثورى الخارج من المعتقل - لرفاقه .

ب - الإشارة إلى الزمان الدرامى القادم، وتتمثل فى موضعين:

١- الإشارة إلى ما ينوى حسام / عميل السلطة فعله :

زياد : كان يخاطب من فى الطرف الآخر بأفندم
يستمهله حتى يأتيه فى صبح الغد فى مبنى الأمن العام
وبرفقته تقرير مكتوب (٢٣٧)

٢- الإشارة إلى ما ينوى حسان / المثقف الثورى فعله :

حسان : ماذا قال لمندوب السلطة
لما ذكر اسمى ؟
زياد : إنك إرهابى
حسان : لم يخطئ فيما قال
وسأبدأ وطأة إرهابى به
الأخبار توافيكم فى صبح الغد

«حسان ينهض مندفعًا، ثم ينطلق إلى الطريق»[٢٢٨]

وإذا كان ڤان ديك يرى أنه «فى جميع أنواع الأفعال وتراكيبها يشكل قصد الفاعل Intention، وغرضه Porpose، عنصري البناء الأساسيين»[٢٢٩]؛ فإن قصد حسان قد تحقق فى الفعل المسرحى الممثل عبر نهوضه مندفعًا فى طريقه إلى منزل حسام لقتله بالمسدس الذى شاهدناه معه فى المنظر الأول من المسرحية، لكن غرضه لن يتحقق؛ حيث ستطيش رصاصته - فى المنظر التالى - فى حين لن يعود حسام إلى منزله قبل قبض الشرطة على حسان وإدخاله السجن، فى بنية درامية محبوكة تؤكد قمع المثقف الثورى وبقاء المثقف السلطوى العميل .

## ٢ـ المكان :

### أ ـ خارج الحوار .

تُعين إشارة العرض فى مفتتح الفصل المكان الدرامى «مقهى وحانة رخيصة»[٢٤٠]، بوصفه المكان الوحيد المفتوح فى المسرحية فى مقابل الأماكن الأخرى المغلقة والمتكررة أحيانًا، وهى : «غرفة التحرير ـ منزل سعيد ـ منزل حسام ـ السجن»؛ حيث يتناسب هذا الانفتاح مع دلالة الحانة السيميولوچية داخل النص بوصفها ساحة البوح والمكاشفة سواء عبر الخطاب الشعرى المتمثل فى قصيدة سعيد «يوميات نبى مهزوم يحمل

قلمًا ينتظر نبيًا يحمل سيفًا» أو عبر اعتراف زياد لزميليه بجاسوسية حسام وعمالته للسلطة .

**ب ـ داخل الحوار .**

تنحصر الإشارة إلى المكان داخل الحوار في محورين :

١ـ ربط الشخصيات بالمكان (هناك ومنذ وقت) .

إن «الفضاء المسرحي غير المنظور/ الخارجي ليس أقل حقيقة وأهمية من الفضاء المسرحي المنظور/ الداخلي، فأعمال الأوقات العصيبة مثل اغتيال ماكبث لدنكان قد تحدث بعيداً عن خشبة المسرح، والفرق بينهما هو الفرق بين المساحة التي يمكن إدراكها والمساحة التي يمكن رؤيتها».(٢٤١)

وربط الشخصيات بالمكان في هذا المنظر لا يتعلق بـ «هنا والآن»/ الفضاء المسرحي الداخلي، لأنه لا يتم في نسق الحدث الدرامي الممثل ، بل يتعلق بـ « هناك ومنذ وقت قريب »/ الفضاء المسرحي الخارجي؛ لأنه يتصل بالحدث الدرامي المحكي عنه، والمتمثل في لحظة اكتشاف زياد لجاسوسية حسام ، وينقسم الخطاب المتعلق بهذا المحور إلى عنصرين ؛ الأول : الديالوج الوصفي المحايد المتمثل فيما يأتي :

زياد : لم يك بالداخل إلاه

حين دخلت

حسام : أين ؟

زياد : فى غرفة مكتبنا بالدار

........................

لم يشعر بوقوفى عند الباب [٢٤٢]

أما العنصر الثانى : فيتمثل فى المونولوج الذى يصور لقطة بانورامية للمكان مفعمة بالشجن العميق بعد مواجهة زياد لحسام بجاسوسيته :

زياد : لا أدرى

كان الموقف مملوءاً بكآبته الوحشية

وهواء مقرور يتسلل من نافذة ما، يجعلنا نلتف ونقعى مقرورين

كنا مشبوحين علي كرسيين، عدوين فجاعيين

قناعين على كتلة جسدين

خوف وبرود مجروح فى عينيه ونفس فاترة ومعذبة فى آن واحد

والحجرة كانت تتأرجح فى كون خال إلا منها

خالية إلا منا مشبوحين على الكرسيين

والأصوات ترن على أسقفها الستة، ثم تعود إلينا[٢٤٣]

إن وصف المكان هنا هو فى حقيقة الأمر وصف للموقف

لدرامى العصيب، يعتمد على الصورة الشعرية التي يرجع ،إنتاجها بشكل عام إلى عمل العقل فى عتمة اللاوعى».(٢٤٤)

فثمة نافذة ما فى هذه الغرفة التى يدخل إليها زياد كل يوم، لكنه لا يستطيع تحديد مكانها الآن بعد أن اختلطت الأشياء، وأضحى رفقاء الأمس أعداء اليوم. حتى تلك الكراسى التى كانوا يتوحدون معها أثناء انهماكهم في دورهم التنويرى/ الكتابة الصحفية الثورية، أضحت فى نهاية الرحلة صلبانًا تشبح جثثهم المقنعة. أما حجرة أصحاب المبادئ الراسخة فقد صارت تتأرجح كأنها بندول وحيد يتدلى من قاع الكرة الأرضية فى فضاء الكون الخالى حيث ترن الأصوات على «أسقفها الستة»، وحين تصبح كل جوانب الغرفة أسقفا يصبح الجالسون فيها -أيّا كان موقعهم – فى القاع بل فى هاوية سحيقة تعادل تحول المثقف الثوري إلى مثقف عميل . فإذا كان «فى داخل اللغة لا تملك الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها»(٢٤٥) سقف فى مقابل أرض ؛ فإن «فى اللغة الشعرية يبدو الأمر عكس ذلك، فالكلمات وقد تحررت من كل مضاداتها ومقابلاتها، تجد من جديد هويتها ذاتها، وفى نفس اللحظة كليتها الدلالية المشعة » .(٢٤٦)

٢- الإشارة للمكان الخارجي :

يشير هذا المنظر إلى مكانين خارجيين فقط؛ الأول : مبنى الأمن العام - وقد سبق الحديث عنه فى الجزء الخاص بالزمان الدرامى - وذلك بوصفه المبنى/ السلطة الذى يتلقى تقارير المثقفين العملاء ضد زملائهم الثوريين .

أما المكان الثانى فهو المبنى/ السجن، وقد تكررت الإشارة إليه في موضعين؛ الأول عند اكتشاف زياد لجاسوسية حسام :

زياد : حسام جاسوس

حسام: ماذا ؟

زياد : جُنِّد فى السجن [٢٤٧]

إن هذا المصير الذى آل إليه حسام يؤكد حرفية صلاح عبد الصبور فى رسم شخصياته النامية بصورة تقنع المتلقى بتقبل تحولها الدرامي . فإذا كان لاجوس أجرى يرى فى كتابه «فن كتابة المسرحية» أن «الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة؛ أي أبعاد شخصيته الثلاثة : المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية، فنعرف من هو، ويوحى إلينا بما عسي أن يصير إليه فى المستقبل»[٢٤٨]؛ فإن صلاح عبد الصبور قد منح هذه الحوارات السيميولوچية الموحية موقعًا بنيويًا متميزًا فى نهايات المناظر

يمنحها قدرة أكبر على الدل ولفت انتباه المشاهد، فدراما المناظر «تقطع استمرارية التسلسل التركيبى بوصفه تتابعًا بديهيًا، وتقطيع المنظر هو الذى يدفع إلى التوقف والتفكير بدلا من الانسياق وراء حركة «القصة» . وإذا أردنا أن نبرز فى المسرح ما لا يعد «بديهيًا» فالوقفة تسمح بذلك كما تبرز دراما المناظر، عن طريق الفاصل، التأمل فيما يعتبر بديهيًا»[٢٤٩]؛ حيث ينتهى المنظر الثانى من الفصل الأول بتشكك حسام حول أحقيته في الاحتفال بعودته من المعتقل، فى حين ينتهى المنظر الثالث من الفصل ذاته بتعقيبه على قول الأستاذ «والواقع أكثر صدقًا» بمقولته الساخرة «أو أكثر تمثيلا». وهذه الحوارات تتضافر بدورها مع إشارة الأستاذ إلى غرابة الإفراج المبكر عن حسام، ومشاحنات زياد وحسان التى يتهم فيها كل منهما الآخر بأنه يومًا ما سيخون، فى تقبل المشاهد ـ دراميًا – لفكرة تحول المثقف الثورى إلى مثقف عميل بواسطة سيف السلطان داخل المعتقلات ، كما يتضح من المرة الأخرى التى تمت فيها الإشارة إلى المبنى/ السجن داخل هذا المنظر :

زياد : حدثنى عن قسوة عيش الشجن

هل كان يهددنى أم يبحث عن تبرير

لا أعرف [٢٥٠]

ومن الواضح فى خطاب زياد السابق أن اختلاف موقف الشخصية يؤدى إلى اختلاف دلالة المكان الذى تشير إليه فى خطابها. فبعد انتماء حسام للسلطة/ الأمن العام، أصبح حديثه عن المكان/ السجن لا ينتمى إلى دائرة محاولة تبرير الضعف الإنسانى بقدر انتمائه إلى دائرة التهديد بسيف السلطان التى يؤكدها موقفه من زياد فى نهاية مواجهته له :

فجأة ..

وضع ذراعًا فى كتفى، وقال ..

أنا أملك أن أنفعك وأؤذيك [٢٥١]

فقد تحول المكان/ السجن من يد السلطة التي بطشت به وقت أن كان مثقفًا ثوريًا، إلى يده التى تبطش بالآخرين من المثقفين الثوريين بعد أن صار مثقفًا عميلا .

## ٣ـ الديكور :

تنحصر الإشارة إلى الديكور فى هذا المنظر خارج الحوار فقط فى مفتتح المنظر «مقهي وحانة رخيصة ـ سعيد وزياد وحسان يجلسون إلى مائدة ـ النسوة يرحن ويجئن»[٢٥٢]؛ حيث تحتوى كل جملة من الجمل الثلاث على إشارة غرض تتعلق بالديكور. ففى الجملة الأولى تشير كلمة «رخيصة» إلى طبيعة الديكور المتواضع، والجو الشعبى البسيط الذى يجب أن تكون

عليه الحانة. وفى الجملة الثانية تشير كلمة «يجلسون إلى المائدة» إلى أن «سعيد وزياد وحسان» داخل المكان وخارجه فى آن واحد؛ لأنهم يجلسون إلى مائدة خاصة بهم وليس على المقاعد العمومية الملتفة حول البار، مما يتفق مع طبيعة جلستهم القائمة على المصارحة والفضفضة بين الأصدقاء.

أما الجملة الثالثة «النسوة يرحن ويجئن» فإننى أرى أنه ربما يصح لنا أن ندخلها فى دائرة الديكور المتعلق بطبيعة المكان وتصوير الجو العام أيضًا. فإذا كانت آن أوبرسفيلد تقرر أنه «قد تشكل مجموعة ممثلين ديكورًا ما»[٢٥٣]، ولكن «لا تصبح الشخصية أداة على خشبة المسرح إلا إذا تحولت إلى أداة غير نشطة، بمواصفات الأداة غير النشطة وهي الامتناع عن الكلام والحركة »[٢٥٤]؛ فإن مجموعة النسوة هنا يمتنعن عن الكلام ـ عدا شخصية واحدة لها اسم محدد وتشارك فى الحوار ولا تنتمى إلى دائرة الديكور ـ أما موضوع الحركة فهو أمر غير محورى فى هذا المنظر حيث تنحصر الإشارة إليها خارج الحوار فقط، كما أنها حركة غير موظفة دراميًا لإعطاء تشكيل جمعي له دلالة، بل هى حركة شبه عشوائية لاستكمال ديكور المكان الأيقونى المجسد لنظيره الواقعى .

٤ـ **الشخصيات :**

**أ ـ خارج الحوار .**

١ـ الشخصيات التى يرتفع عنها الستار .

تنص إشارة العرض فى مفتتح المنظر على أن الستار يرتفع عن شخصيات سعيد وزياد وحسان وهم جالسون إلى مائدة فى حانة شعبية، وتظل شخصياتهم هى الشخصيات الرئيسية فى المنظر ؛ حيث لا يفد إليهم أحد من أبطال العرض .

٢ـ دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح .

وتتمثل فى شخصية المطرب :

«يدخل مغن ضرير، ومعه عوده. يجلس على كرس قريب، ويصلح أوتار عوده»

المغنى : أسعد الله الأماسى

يا ملوكًا يا ذوات

زياد : عفوًا يا مولانا

نحن صعاليك حقًا، لكنا نقدر أن نتحفك بكأس

«يصفق للخادم، فيجيئه»

أعط الأستاذ المطرب كأسًا مما نشرب

المطرب : «ينطلق مغنيًا»

والله إن سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر

وابنى لى فيكى جنينه فوق الجنينه قصر

واجيب منادى ينادى كل يوم العصر

دى مصر جنة هنيه للى يسكنها

واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى

يا ليلى .. يا عينى (٢٥٥)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق الدرامى إلى عدة ملاحظات؛ الأولى : أن غناء المطرب العامى يدعم الإحساس الشعبى بجو الحانة. والثانية: أن هذا التناص مع التراث الشعرى الشعبى يعد أحد الحيل الفنية التى استخدمها صلاح عبد الصبور لتصدير قصيدة سعيد الطويلة وتهيئة المشاهد لتقبلها. والثالثة : أن مضمون هذه الأغنية الشعبية الذى يتحدث عن مصر يضعنا فى قلب المأساة؛ حيث يغنى لمصر فى هذا المنظر شاعر عاجز متهالك / سعيد، ومغن ضرير يستجدى قوت يومه، فى إشارة واضحة إلى عجز الشعب والمثقف معًا عن تحرير الوطن وتحقيق الحرية والعدل فى تلك الفترة .

**ب ـ داخل الحوار .**

١ـ الشخصيات التى يرتفع عنها الستار .

ونقصد هنا الشخصيات الهامشية الموجودة فوق المسرح لحظة رفع الستار لكنها غير مذكورة فى إشارة العرض نظرًا

لعدم دخولها فى صلب الدراما، وتتمثل هنا فى شخصيتين :

أ ـ الخادم .

فعلى الرغم من الإشارة إلى شخصية الخادم أكثر من مرة داخل هذا المنظر :

– زياد : «يصفق للخادم، فيجيئه»

أعط الأستاذ كأسًا مما نشرب [٢٥٦]

– زياد : «يصفق للخادم»

كأس أخرى للأستاذ [٢٥٧]

– زياد : «يصفق للخادم، فيأتى»

خذ هذا الآن ..

نتحاسب فيما بعد[٢٥٨]

فإن هذا التكرار لا يشفع للخادم في أن يكون شخصية درامية داخل النص، وبخاصة أنه ليس له اسم، ولا يشترك فى الحوار مطلقا. فإذا كان الممثل «قد يكون شخصية متحدثة وقد يكون أداة فى العرض مثله مثل قطعة الأثاث »[٢٥٩]؛ فإن الخادم هنا على الرغم من حركته ـ التى تتسم بالآلية الوظيفية ـ يظل قابعًا فى مرتبة اللوازم المسرحية المكملة لمشهد الحانة حيث لا يعقل أن يكون هناك حانة بلا ساق.

ب ـ شخصية المرأة .

وهى أيضًا شخصية غير محورية ضمن النساء اللاتىَ يرحن ويجئن استكمالا لديكور الحانة، لكنها تختلف عنهن باشتراكها فى الحوار مع أبطال العرض، وبتحديد اسمها؛ حيث يقع حوارها معهم فى دائرتى: الإشارة إلى الشخصيات السياسية فى الواقع الخارجى، وآليات السخرية، وسنتحدث عن كل منهما فى موضعه تجنبًا للتكرار .

٢ـ شخصيات سياسية فى الواقع الخارجى .

وهى تنحصر داخل هذا المنظر فى شخصية الزعيم «سعد زغلول» فقط .

حسان : كم عمرك ؟

المرأة : دعنى أتذكر

ولدتنى أمى فى عام الهوجه

حسان : أية هوجه

المرأة : هوجة سعد

سعيد : تعنى ثورة سعد[٢٦٠]

ولما كانت «أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية»[٢٦١]؛ فإن هذا المقطع يشير عبر توظيفه لشخصية سعد زغلول إلى عدة أمور؛ أولها: يتمثل فى

قول المرأة عند سؤالها عن عمرها « دعني أتذكر » في إشارة إلى فقدان وعى الشعب بأموره الشخصية. وثانيها : يتمثل فى وصفها لثورة ١٩١٩ بأنها «هوجة سعد» فى إشارة إلى فقدان الشعب للوعى الوطنى بالزعماء الذين يناضلون من أجله. وثالثها: يتمثل فى الرمز السياسى الكامن خلف سقوط تلك الطفلة التى صاحب ميلادها الثورة/ المستقبل الحر، وتحولها فى هذه اللحظة التاريخية الراهنة إلى عاهرة مستباحة .

٣ـ شخصيات أبطال العرض .

يتميز هذا المنظر بالحديث عن بطلين من أبطال العرض فى مساحة كبيرة داخل الحوار فقط دون ظهور شخصيتيهما على المسرح؛ وهما شخصيتا ليلى وحسام .

والشخصية الأولى التى يبدأ الحديث عنها هى شخصية ليلى حيث يتم تمطيط الكلام على النحو الآتى :

سعيد : هذا حق أزياد

فأنا أشعر أنَّا جيل قد مات ولم يولد بعد

لا يقدر أن يصنع شيئًا ، حتى فى الحب

حسان : بمناسبة الحب

هل صفحت ليلى عنك؟ (٢٦٢)

حيث يلتقط حسان تأييد سعيد لتعليق زياد على قصيدته

السياسية الخالصة التى ينعى فيها هذا الجيل العاجز، ليمد الخيط من الحديث عن السلبية علي مستوي الوطن إلى الحديث عن السلبية على مستوى علاقة سعيد بليلى رمز الوطن .

وللتأكد من توصيل هذا البعد الرمزى للمتلقى يعتمد صلاح عبد الصبور على عدة منبهات سيميولوچية متوالية؛ أولها يتمثل فى حديث سعيد التالى عن تصوره لطبيعة علاقته بليلى :

سعيد : لا أنوى أن أنساها

بل أنوى أن أحياها مثل حياتى للمستقبل

مثل حياتى للحرية والعدل

حلم لا أقدر أن أتملكه، لكنى أقدر أن أتمناه (٢٦٣).

حيث يساوى سعيد فى تشبيهاته الشعرية بين ليلى من جهة والحرية والعدل والمستقبل والحلم من جهة أخرى، مما يدخلها في سياق رمزى معنوى متعالٍ يجعل سعيد العاجز لا يستطيع سوى أن يحلم لها بالمستقبل المشرق مثلها فى ذلك تمامًا مثل تصوره لعلاقته بالوطن فى قصيدته الطويلة السابقة لهذا الحوار مباشرة، والتى سنتعرض لها بالتحليل المفصل فى المحور التالى.

إن هذه السلبية تدفع حسان إلى لفت نظر سعيد لوجود منافس له فى حب ليلى :

حسان : سعيد

هل تعلم أن حسام

يتقرب من ليلي

سعيد : هو أيضًا يتمناها

زياد : الدودة في أصل الشجره

حسان : ماذا ؟

زياد : هلوسة مخمورة (١)

لكن سعيد يؤكد سمو ليلي ورمزيتها المتعالية مرة أخرى عبر اعتقاده بأن حسام لا يملك إلا أن يتمناها فقط بوصفه مثقفًا ثوريًا عاجزًا أيضًا. وهنا يظهر منبهان سيميولوچيان جديدان؛ الأول : يتمثل فى عبارة زياد الرمزية «الدودة في أصل الشجرة» والثانى: يتمثل فى تدخل المغنى الضرير فى هذه اللحظة الدرامية مكرراً غناءه الشعبى التراثى السابق - الذى يحمل طابع التمنى أيضًا- لمصر/ الوطن، وذلك فى إطار الإلحاح على تأكيد الربط الرمزى بين الوطن وليلى التى يتواصل الحديث عنها مرة أخرى فور انتهائه من الغناء : (٢٦٥)

حسان : سعيد

لكن ليلى قد مالت لحسام فى هذى الأيام

وحسام يعرف كيف يثير خيال امرأة بالألفاظ الحلوه

زياد : الدودة فى أصل الشجره (٢٦٦)

على المستوى الموضوعى يبدو ميل ليلى الأنثى لحسام الذى يقرره حسان غير مبرر دراميا، وبخاصة أنها قد أعلنت فى الفصل السابق حبها لسعيد وعدم تعلقها بحسام. وعل المستوى الشكلى يبدو تعليق زياد الرمزى «الدودة فى أصل الشجره» المتكرر للمرة الثانية غريبًا أيضًا، «فعندما يكون هناك شيء من الإيهام في المسرح فإن ذلك يتم علي مستوي الحكاية وليس على مستوى الخطاب »[٢٦٧]؛ لأن «عالم الدراما يضيق على نحو شديد برمزية الخطاب اللغوى»[٢٦٨]، حيث يستخدم صلاح عبد الصبور هذه الرمزية الملغزة الموقوتة لسببين؛ الأول : تنبيه المتلقى إلى حتمية التحليق فى مجال الرمز، والثانى: تحقيق الإثارة والتشويق قبل الكشف عن الحدث الجلل عبر توجه الخطاب إلى المصارحة المباشرة بعد إلحاح الأصدقاء :

زياد : حسام جاسوس

حسان : ماذا ؟

زياد : جُنِّد فى السجن [٢٦٩]

فقد تحول حسام من مثقف ثورى إلى جاسوس؛ أى أنه قد تحول داخل بنية الدراما إلى رمز للسلطة، ولهذا فقد تحول أيضًا الصراع بين سعيد/ المثقف وحسام/ السلطة حول ليلى/ الوطن إلى صراع أيديولوچى حى من أجل المستقبل، وليس مجرد صراع

عاطفى شخصى. وفى هذا السياق الرمزى يسهل على المتلقى أن يتقبل ميل ليلى لحسام بل وما هو أكثر من ذلك فى الفصل القادم .

**هـ الخطاب الشعرى :**

**أ ـ التقطيع : مونولوج / ديالوج .**

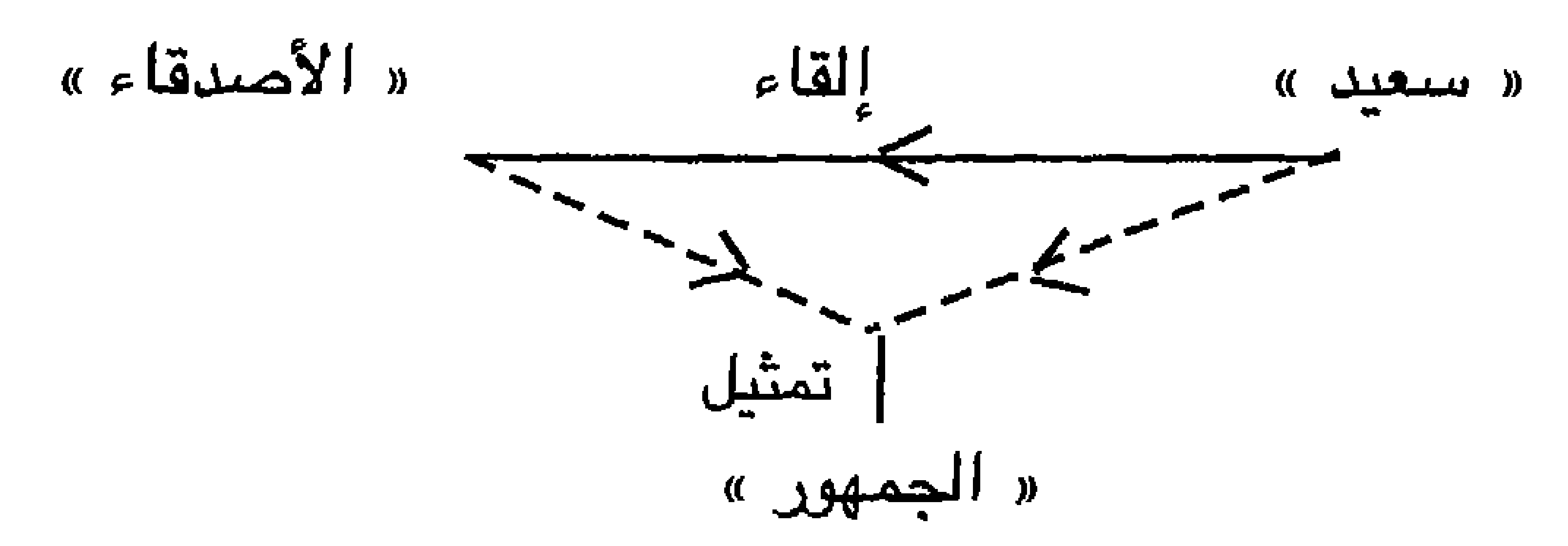
يقع المنظر الأول كله فى دائرة الديالوج الحوارى القائم علي المصارحة، مما يتناسب مع طبيعة المكان/ الحانة الذى يتواجد فيه مجموعة الأصدقاء، عدا مونولوج واحد طويل فى قصيدة سعيد التالية .

**ب ـ شعرية المسرح ومسرحة الشعر .**

يقع المنظر كله فى دائرة شعرية المسرح لا مسرحة الشعر، عدا المقطع القصير الذى وصف فيه زياد الغرفة وصفًا شعريّا سبق الحديث عنه، وقصيدة سعيد الطويلة التى تمتد من صفحة ٨٠٢ إلى صفحة ٨٠٨ وتتكون من خمس حركات .

فبطل المسرحية/ سعيد شاعر، ولهذا ليس غريبًا أن يلقي على أصدقائه الصحفيين المثقفين قصيدة فى إحدى جلسات الصفاء الحميمة بناء على طلبهم الملح. وإذا كان هناك فرق جوهرى بين الإلقاء والتمثيل «فالإلقاء نص هو مخاطبة الجمهور، وتمثيله هو التحدث إلى الآخر»[٢٧٠]؛ فإن هذه التفرقة الحاسمة لا تتحقق بدقة هنا؛ حيث تستوعبها جدلية المسرح كما يظهر فى

الرسم الآتي:




فبينما يعد أداء سعيد الصوتى إلقاء بالنسبة لأصدقائه ، فهو يعد في السياق المسرحي / المشهد التمثيلى تحدثًا إلى الآخر بالنسبة للجمهور . ولكن هل تصلح القصيدة بما هى فن غنائى مفارق للدخول فى بنية درامية لمسرحية واقعية سياسية ؟

«إن ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوى لحصاد نمط من الوعى»[٢٧١]، والقصيدة من هذه الزاوية «غير قابلة للنفاد، لأنها التقطت كتجربة، والتجربة حدث تاريخى. فالتجربة دائمًا دعوة للحياة ، أو للحياة من جديد، واللغة التى توضحها هى أيضا لغة معيشة، فى لحظة وجود، وكل شعر بهذا المعنى هو حدثية تاريخية »[٢٧٢]، وبخاصة إذا كان مثل هذه القصيدة التى «يعتمد مدلولها الشعرى على مقولة عامة»[٢٧٣]؛ حيث تسجل بانوراما كاملة لتجربة المثقف ومعاناته وأحلامه فى هذه اللحظة التاريخية العصيبة. وكان كاتبها هو الشاعر صلاح عبد الصبور الذى أحدث «تمردًا حقيقيًا فى بنية القصيدة، تجلى على وجه

الخصوص فى أسلبتها دراميًا بإدخال جميع (أصوات العصر) فى طبقاتها الدلالية المتوترة».[٢٧٤]

سعيد : هذى آخر أشعارى

العنوان طويل

«يوميات نبى مهزوم، يحمل قلمًا، ينتظر نبيًا يحمل سيفًا»

هذى يوميته الأولى

يأتى من بعدى من يعطى الألفاظ معانيها

يأتى من بعدى من لا يتحدث بالأمثال

إذ تتأبى أجنحة الأقوال

أن تسكن فى تابوت الرمز الميت

يأتى من بعدى من يغمس مدات الأحرف فى النار

يأتى من بعدى من ينعى لى نفسى

يأتى من بعدى من يضع الفأس برأسى

يأتى من بعدى من يتمنطق بالكلمه

ويغنى بالسيف [٢٧٥]

وإذا كان چون كوين يرى أن القصيدة وحدها هى التى تسمح لنفسها بإلغاء العنوان «لأنها لا تتضمن الفكرة التركيبية التى يعبر عنها العنوان والمتمثلة فى أنه يشكل الموضوع أو

المحور العام الذى تسند إليه كل الأفكار كما هو الحال فى المقال مثلا»[٢٧٦]؛ فإن الشاعر الذى يرى أن الواقع السياسى يحتاج إلى المواجهة والصراحة والمباشرة وتنوير المثقف بدلا من الخوف والتوارى داخل «تابوت الرمز الميت» يضع عنوانًا طويلا لقصيدته يكشف عن مضمونها قبل أن تبدأ. فلا يستعصى على المتلقى بعد سماع العنوان الطويل والمقطع السابق إدراك أن النبى المهزوم الذى يحمل قلمًا هو المثقف الشاعر/ سعيد، وأنه لا يملك إلا انتظار نبى آخر؛ أى مثقف آخر، ولكنه هذه المرة يزاوج بين الكلمة والسيف حتى تدين له السلطة والتنوير فى آن من أجل مستقبل مشرق للوطن. ولا شك فى أن هذه الرؤية تردنا إلى حلم الحلاج بالسيف المبصر، وتؤكد لنا أنه «كلما تكلمت الشخصية لا تتكلم وحدها والمؤلف يتكلم فى الوقت ذاته على لسانها ومن هنا تأتى حوارية النص المسرحى الأساسية» . [٢٧٧]

إن الشاعر المثقف الذى لا يستغنى عن الكلمات/ التنوير يضع نوعين من الأساليب فى مواجهة بعضهما : أحدهما سلبى متوار مهزوم/ أسلوب سعيد وأمثاله «الأمثال – تابوت الرمز الميت»، والآخر تتحول فيه الكلمات ذاتها إلى أدوات قتال إيجابية باترة «يبرى فاصلة الجملة/ الرمح ـ يغمس مدات الأحرف فى النار/ السيوف» . فسعيد المثقف الذى يؤكد فشله وفشل كلماته

التى تنتمى للنوع الأول من خلال التكرار المكثف لعبارة « يأتى من بعدى» الدالة على أنه لا أمل فيه هو ومن معه، لا يتنازل عن دور الكلمة التنويرى، لكنه يجعلها تتضافر مع السيف / القوة فى جدلية مشرقة لفعل واحد متمازج بين الثقافة والفن «يغنى» والقوة والسلطان «بالسيف» .

وإذا كانت « الجملة الأولى من الفقرة الأولى تحد ليس فقط من معنى الفقرة ولكن من بقية النص. أى أننا نفترض أن كل جملة تشكل جزءاً من تعليمات تتطور وتتراكم لتعلمنا كيف نبنى تصوراً مترابطًا للخطاب»[٢٧٨] النثرى؛ فإن الشاعر الذى اختار المواجهة يوضح مغزى قصيدته فى الحركة الأولى، لتصبح باقى حركات القصيدة تنويعات وتقاسيم عليها فى بنية تراكمية للنص.

ففى الحركة الثانية من القصيدة يقول الشاعر :

(هذا ما خط مساء اليوم الثانى)

كهان الكلمات الكتبه

كهان الأروقة الكذبه

وفلاسفة الطلسمات

والبلداء الشعراء

جرذان الأحياء

وتماسيح الأموات

أقعوا - فى صحن المعبد - مثل الدببه

حكوا أقفيتهم و تلاغوا كذباب الحانات

لا يعرف أحدهمو من أمر الكلمات

إلا غمغمة، أو همهمة أو هسهسة أو تأتأة أو فأفأة

أو شقشقة أو سفسفة أو ما شابه ذلك من أصوات(٢٧٩)

حيث تناقش هذه الحركة قضية فرعية متعلقة بقضية الكلمة/ السيف، وهى قضية تزييف الوعى من قِبل مثقفى السلطة، ويظهر فيها بوضوح أن «الألفاظ المستخدمة فى الشعر، وبالأخص أنواع المجاز، هى فى ذات الوقت رموز أكثر منها دلالات»(٢٨٠)؛ حيث تدل الوظائف «كتبه - فلاسفة الطلسمات - الشعراء » على ثقافتهم، وتدل الأماكن «الأروقة - صحن المعبد» علي انتمائهم للسلطة، وتدل الصفات « الكذبة - جرذان الأحياء» على أنهم عملاء لهذه السلطة. أما وصفا «جهال - ذباب الحانات» فيتضافران معًا فى الإشارة إلى فقدانهم لوعيهم بالدور الذى كان عليهم تأديته، لهذا فإن كلماتهم المضلِّلة والمضلَّلة غثاء وصفير ليس له معنى، لأنها بلا دور اجتماعى، أو لأنها تقوم بدور العمالة للسلطة «تزييف وعى الشعب» .

أما الحركة الثالثة من القصيدة ، فيقول فيها الشاعر :

لا أملك أن أتكلم

فلتتكلم عنى الريح لا يمسكها إلا جدران الكون

لا أملك أن أتكلم

فليتكلم عني موج البحر لا يمسكه إلا الموت على حبات الرمل

لا أملك أن أتكلم

فلتتكلم عنى قمم الأشجار

لا يحنى هامتها إلا ميلاد الإثمار

لا أملك أن أتكلم

فليتكلم عنى صمتى المفعم (٢٨١)

إن الشاعر يعلن عن تكبيله المكثف صراحة من خلال التكرار المكثف لعبارة «لا أملك أن أتكلم»، لكنه يشى عبر صوره الفنية المتجددة والمتوازية بأسباب عدم القدرة علي الكلام. فإذا كان حرف النفى «لا» يعمل فى الجملة السابقة المتكررة على تكريس السلبية؛ فإنه يقوم بدور مخالف تمامًا فى الصور الفنية التي تكرس الإيجابية عبر الأفعال المصدرة بلا أيضًا، وهى صور الريح الذى «لا يمسكه» إلا جدران الكون، والموج الذى «لا يمسكه» إلا حبات الرمل، وقمم الأشجار التى «لا يحنى هامتها» إلا الإثمار؛ حيث يتراسل فى معانى هذه الصور الثلاث مفهوم الحرية الذى يشى بأن عبارة الشاعر «لا أملك أن أتكلم» لا تمثل

اختيارًا شخصيّا، بل تمثل خوفًا وقهرًا من بطش السلطة يتجسد فى صمته المفعم. حيث يتضح لنا بجلاء فى هذا المقطع أن «المبدأ الذى ينظم الصور فى القصيدة هو التوافق بين الموضوع والصورة، الصور تضىء الطريق للموضوع وتساعد علي كشفه، خطوة خطوة، للكاتب، والموضوع ينمو مسيطرًا تدريجيّا على انتشار الصور»[٢٨٢]، وهو مفهوم معاصر لوظيفة الصورة الشعرية يختلف تمامًا عن مفهوم النقاد العرب القدماء الذي يتمثل فى أن «الصورة لن تغير من طبيعة المعنى فى ذاته . إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه».[٢٨٣]

إن الشاعر الذى يؤمن بدور الكلمة، يقرر أن يتحدى مخاوفه، ويقوم برسالته التنويرية فى الحركة الآتية:

(هذا ما خط مساء اليوم الرابع)

لا .. لا .. لا أملك إلا أن أتكلم

يا أهل مدينتنا

يا أهل مدينتنا

هذا قولى :

انفجروا أو موتوا

رعب أكبر من هذا سوف يجىء

لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالى جبال الصمت

أو ببطون الغابات

..................

لن ينجيكم أن تندمجوا أو تندغموا

حتي تتكون من أجسادكم المرتعدة

كومة قاذورات

فانفجروا أو موتوا

انفجروا أو موتوا (٢٨٤)

إن تكرار العبارة «لا أملك أن أتكلم» فى الحركة السابقة أربع مرات، يمثل تصديراً بيناً لعبارة مفتتح هذه الحركة «لا .. لا .. لا أملك إلا أن أتكلم » التى تؤكد المعنى المقابل بالاستثناء الوليد من قشرة النفى الثلاثى .

فقد تحول الشاعر/ المثقف إلى مناد يحاول إيقاظ الشعب بالنداء المتكرر «يا أهل مدينتنا»، وبالإشارة المصدرة للقول التالى «هذا قولى» الذى يمثل «الجملة النواة التى بنيت عليها القصيدة»(٢٨٥)، وخلاصة الصراع مع السلطة الديكتاتورية «انفجروا أو موتوا»، حيث تشير واو الجماعة إلى أنه لم يعد «الفرد ومصيره الشخصى والخاص هو العامل البطولي في الدراما الجديدة، وإنما العصر نفسه ، ومصير الجماهير»(٢٨٦) . كما يقول بيسكارتو.

إن العبارة التالية «رعب أكبر من هذا سوف يجيء» هي مفتاح تمطيط الخطاب داخل سطور الحركة التي تتعقب مراحل التنازل أمام طوفان الديكتاتورية بداية من الاعتصام بأعالي الجبال وختامًا بالتحول إلى كومة قاذورات؛ حيث يشير النص مع كل صورة هابطة في منحدر التدني إلى أن هذا التنازل الجديد «لن ينجيكم» من بطش السلطة .

ولما كان «لا يستطيع أي تحليل حقيقي للخطاب المسرحي أن يتجنب أمرًا جوهريًا، هو ثنائية الإخبار في المسرح : حيث تتكلم الشخصية، باسمها كشخصية، ولكنها تتكلم أيضًا لأن المؤلف يدفعها للكلام، يفرض عليها الكلام والنطق بكلمات بعينها»[٢٨٧]؛ فإن ملامح الشاعر صلاح عبد الصبور تطفو على وجه سعيد؛ حيث يفيد صلاح عبد الصبور من مغزى مسرحيته السابقة مسافر ليل في هذه الحركة « المزيد من التنازل من قبل الشعب ، يؤدي إلى المزيد من الديكتاتورية من قبل السلطة»، غير أنه قد حول المسرحة إلى خطاب شعري تنويري موجه يعلن فيه أنه إذا لم تنفجروا وتقاوموا ، فستموتون قهرًا وعبثًا كما قُتل الراكب المتنازل المستسلم .

وظاهر الخطاب أنه يفيد التخيير « انفجروا أو موتوا » . لكنه لما كانت الطبيعة الإنسانية تتنافى مع خيار الموت ؛ فإن

الانفجار يبقى اختيارًا وحيدًا مدويًا للخلاص من السلطة الديكتاتورية. لكن الشاعر «يبقى كلامه إنجازًا فعليًا كلاميًّا في حالات كثيرة ليس غير ، وقد يتحول إلى فعل اجتماعي، ذلك أن الشاعر قد لا تتوافر فيه شروط الأهلية مما يؤدى إلى جعل فعله الكلامي إنجازًا فعليًا اجتماعيًا»(٢٨٨)، فهو مبصر/مثقف نعم لكنه لا يملك السيف/ السلطة . لهذا فهو ينتقل في الحركة التالية إلى الحديث مع النبي المنتظر صاحب السيف المبصر مع ملاحظة أن الخطاب قد تحول من المونولوج إلى الديالوج نظرًا لأنه حوار بين مثقفين .

( وهذا ما خط مساء اليوم الخامس )

يا سيدنا القادم من بعدى

أصففت لتنزل فينا أجنادك ؟

لا ، إنى أنزل وحدى

يا سيدنا القادم من بعدى هل ألجمت جوادك ؟

لا مازال جوادى مرخى بعد

يا سيدنا، هل أشرعت حسامك

أو أحكمت لثامك

لا، سيفى لم يبرح جفن الغمد

وأنا لا أكشف عن وجهى إلا فى أوج المجد

أو فى بطن اللحد

يا سيدنا .... الصبر تبدد

والليل تمدد

أنا لا أهبط إلا فى منتصف الليل

فى منتصف الوحشه

فى منتصف اليأس

فى منتصف الموت

يا سيدنا، إما أن تدركنا قبل الرعب القادم

أو لن تدركنا بعد (٢٨٩)

إن سعيد ينادى المثقف المنتظر فى الحركة الأخيرة من قصيدته قائلا : «يا سيدنا» أى يا سيد المثقفين الذى يتحقق فيك حلمهم المثالى بالسيف المبصر. وهو يبدأ خطابه معه بسؤال متكرر أربع مرات عن رموز القوة ( أجنادك ـ جوادك ـ حسامك ـ لثامك ) قبل أن يسأل مرة واحدة ووحيدة عن (كلامك) فى إشارة واضحة إلى أهمية السيف التى تفوق أهمية الكلمات فى هذه المرحلة .

وربما تضافر الموقع البنيوى المميز للسطر الأخير من القصيدة، مع ملاحظة أن هذه القصيدة التنويرية تلقى فى حانة/ ساحة تغييب الوعى، فى الإشارة إلى احتمالية رجحان

الأمر الثانى «لن تدركنا بعد» .

ويجدر بنا فى هذا السياق أن نشير إلى ملاحظتين؛ الأولى: أنه على الرغم من أن «الغنائى يعبر عن الإحساس والدرامى يعبر عن الإرادة والفعل، وفقًا لتصنيف ڤيتور»[290]؛ فإن غنائية القصيدة لم تمنعهما من مزاولة الدور الأمثل للشعر المسرحى المتحقق فى كونه «لا يقاطع الموقف الدرامى، بل يزيده إرهافا»[291]؛ حيث ساهمت هذه القصيدة فى وضع المشاهد فى قلب المأساة وتهيئته لتقبل سلاسل الانهيار المتوالية التى تبدأ فور انتهاء سعيد من إلقائها بإعلان جاسوسية حسام، ثم لا تنتهى «سقوط ليلى – سجن حسان – إغلاق المجلة – ذهاب سلوي إلى الدير– سجن سعيد».

أما الملاحظة الثانية: فتتمثل فى أن الملامح الأسطورية التى يلقيها سعيد الشاعر على شخصية النبى المنتظر المثقف الفاعل «لا أكشف عن وجهى إلا فى أوج المجد–كلماتى لا تولد أو تنفد» تذكرنا بالملامح الأسطورية التى رسمها صلاح عبد الصبور على وجه القرندل المثقف الفاعل أيضا فى الأميرة تنتظر؛ حيث يشى هذا التضافر بأن حلم صلاح عبد الصبور المثالى بالسيف المبصر أقرب ما يكون إلى الأسطورة، سواء أكانت هذه الحقيقة ماثلة فى وعى صلاح عبد الصبور، أم طافية على نصوصه من

لا وعيه، «ففك رموز الخطاب المسرحي بوصفه الخطاب الواعى/ اللاواعى للكاتب المدون، أو اعتباره فاعلاً متخيلا ( فى علاقة متخيلة أيضا من الوعى واللاوعى)، عمليتان جائزتان، شريطة ألا تنفصل إحداهما عن الأخرى».(٢٩٢)

**ج- التناص :**

ينحصر التناص داخل هذا المنظر في ثلاثة مواضع تسبق كلها قصيدة سعيد الطويلة فى تصدير قولى لدور الشعر من جهة، ولقصيدة سعيد ذاتها من جهة أخرى، وبخاصة أن التناص الأول مع بيت الشاعر الإنجليزى إليوت يحتل مفتتح المنظر بما له من موقع بنيوى متميز يحمل دلالة سيميولوچية خاصة .

مقهى وحانة رخيصة - سعيد وزياد وحسان يجلسون على مائدة - النسوة يرحن ويجئن..

سعيد : النسوة يتحدثن .. يرحن، يجئن

يذكرن مايكل أنجلو

حسان : ما هذا ؟

سعيد : بيت للشاعر إليوت

حسان : ما معناه

سعيد : معناه أن العاهرة العصرية تحشو نصف الرأس
الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلىْ من قيمة نصف الجسم الأسفل

زياد : معناه أيضا
أنا لم نصبح عصريين إلي الآن
حتى فى العهر(٢٩٣)

إن صلاح عبد الصبور يفتتح الستار بالتناص مع الشاعر إليوت فى تصدير لدور الشعر فى هذا المنظر الذى سوف يلقى فيه سعيد قصيدته، كما أن بيت إليوت ذاته يعد تصديرا قوليا للفعل المسرحى الممثل «حركة النسوة فى الحانة». أما شرح البيت بتفسيرين مختلفين؛ واحد لسعيد - يتفق فيه مع رؤية يوسف إدريس في نيويورك ٨٠ - والآخر لزياد، ووقوع كلا التفسيرين فى دائرة «الفهم المفرط - overstanding على حد تعبير كلر -الذى يحاول ربط النص بالآليات العامة، والإنشاء، والأيديولوچيا»(٢٩٤)، فيعد إشارة تلفت نظر القارئ إلي ضرورة ممارسته لحرية التأويل فى فهمه للنصوص الشعرية متعددة الدلالة سواء على مستوى قصيدة سعيد القادمة أو على مستوى هذه الدراما الشعرية كلها.

أما التناص الثانى فمع الشعر العامى المتمثل فى أغنية

المغنى الضرير، وقد سبقت الإشارة إليه فى الجزء الخاص بدخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح .

والتناص الثالث والأخير على الرغم من كونه تناصا مع النثر، فهو يتقاطع مع جملة مشهورة للشاعر امرئ القيس، كما أنه يحتل موقعا بنيويا متميزا أيضا حيث يسبق إلقاء سعيد لقصيدته مباشرة .

زياد : قل شعرا أسعيد

الليلة خمر وغدا .. من يدرى

قل شعرا .. أرجوك(٢٩٥)

وإذا كانت عبارة امرئ القيس التى قالها عند وصوله نبأ مقتل والده قبل أن يستنصر القبائل للأخذ بثأره من بنى أسد هى «الليلة خمر وغداً أمر(٢٩٦)؛ فإن حذف الكلمة الأخيرة من العبارة عند استدعائها يهدف إلى بقاء الغد مفتوحاً لكل الإمكانات التى تحلق فى فضاء النص وترد على ذهن المتلقى، وإن كانت كل التوقعات الممكنة لابد أن تدور فى أفق أسود يتناسب مع الكلمة المحذوفة، ومع موقف زياد العصبى المضطرب في السياق الدرامي، والذى سينكشف بعد قليل سره المتمثل فى اكتشافه لجاسوسية حسام ، وكأن العمالة للسلطة فى النص الحداثى تعادل الموت قتلا فى العبارة التراثية.

### د– الميتالغة

وتتمثل فى التعليق على قصيدة سعيد فور انتهائه من إلقائها .

حسان : نضجت أشعارك أسعيد

زياد : أحلى ما قلت

أحلي ما فيها أنك تنعى هذا الجيل الآسن

جيل لا يصنع إلا أن ينتظر القادم

جيل قد أدركه الهرم

على دكك المقهى والمبغى والسجن

جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت

سعيد : هذا حق أ زياد

فأنا أشعر أنا؟جيل قد مات ولم يولد بعد

لا يقدر أن يصنع شيئا، حتى فى الحب(٢٩٧)

إن هذا التعليق يلفت نظر المتلقى إلى أن النبى المهزوم الذى يحمل قلما وينتظر نبيا يحمل سيفا ليس هو سعيد فقط، بل هو رمز لكل هذا الجيل من المثقفين العاجزين فى ظل هذه الظروف السياسية العصيبة التى تنقلنا على الفور إلى وصف چان كواشرزوسكى لحالة المثقف فى روسيا القيصرية فى أواخر القرن ١٩؛ حيث أدت الأوضاع السياسية «إلى خلق (المثقف

العاجز) وهو شخص وصل إلي قناعة أن آماله وطموحاته ومهاراته ومعرفته لا جدوى منها لحياة أمته، وأنه شخص تحول إلى حطام أخلاقى بسبب فرض البطالة الفكرية عليه. لقد بدأ تشوهه الأخلاقى حينما اصطدم بالواقع الكريه لمجتمعه كما يسميه بلينسكي . لقد أدرك هؤلاء الأفراد الذين كانت عقولهم وقلوبهم مملوءة بالاحتجاج على النظام والأوضاع البشعة التى فرضت على الشعب، أنهم لا يستطيعون تحرير أرواحهم من عفن التحلل الذى كان النظام يطعم به لا أتباعه فحسب ولكن معارضيه أيضا»[٢٩٨]؛ حيث تكشف سيميولوچيا المسرحية تنوع أشكال عفن التحلل الروحى فى نفوس أبطالها المعارضين، والمتمثل فى : عجز سعيد عن الحب – سقوط حسام فى الجاسوسية – انسحاب سلوى من النضال إلى الدير .

**هـ- آليات السخرية**

ويمكن لنا أن نرصد ثلاث آليات للسخرية فى هذا المنظر :

١- سخرية النموذج المضاد المدهش.

«تمر امرأة»

زياد : هل تعجبك .. سعيد؟

سعيد : لا، هى أجمل مما أبغى

فتش لى عن أقبح وجه لعجوز فى الخمسين

حملت سبعا

ست من هذى المرات سفاحا[٢٩٩]

فإذا كان التهكم «ذا طابع مزدوج : فهو من ناحية تدميرى يهدف إلى تحطيم المظهر المألوف للوجود، وهو من ناحية أخرى بناء يقيم أمامنا عالما جديدا»[٣٠٠]؛ فإن هذا تماما هو ما فعله سعيد فى خطابه الساخر؛ حيث يتمثل تحطيم المظهر المألوف للوجود فى قوله «لا، هى أجمل مما أبغى» إذ من منا لا يبغى المرأة الأجمل؟! أما الشق البناء فيتعلق بطرحه لنموذج المرأة البديلة التى يدعو زياد إلي أن يبحث له عنها . وإذا بحثنا مع زياد عن هذه المرأة العجوز العجفاء التى حملت سبعا ست من هذه المرات سفاحاً، فسيطالعنا وجه أم سعيد التى بعد أن أنجبته أنجبت من زوجها الجديد الباطش ستة أطفال قهرا «أنجبت النار الدنسة من أمى ستة أطفال»[٣٠١]، فى إشارة إلى سخرية سعيد من أوديبيته وعقده النفسية التى خلفتها له تذكاراته السوداء وتجسدت فى عدم قدرته على ممارسة الحب أو الاستمرار فيه مع ليلى.

٢- سخرية فضاء الترادف .

زياد : حدثنى.. حسان

لِمَ نهفو للعهر كما يهفو الصرصار إلى الأوساخ

حسان : يبدو أن العالم عاهر

«تمر امراة فيجذبها زياد إليه، ويسألها»

زياد : هل اسمك عالم ؟

المرأة : لا بل اسمى دنيا

حسان : أرأيت ؟(٣٠٢)

إن السخرية فى الفقرة السابقة لا تقف عند حدود الترادف اللغوى بين كلمتى عالم ودنيا، بل تبدأ منه لتحلق فى فضاء دلالى أرحب يطابق بين العاهرة والكون عبر مصادفة الترادف بين اسميهما .

٣- سخرية ثبات المضاف وتقابل المضاف إليه .

المغنى : هل لى فى كأس أخرى، أسقاكم ربى من خمر الجنة؟

زياد : تكفينا خمر الدنيا

( يصفق للخادم )

كأس أخرى للأستاذ(٣٠٢)

إن ثبات المضاف (خمر) وتقابل المضاف إليه (الجنة × الدنيا) لا يفجر كما يبدو على السطح تناقضا بين خطاب دينى وآخر دنيوى، بل يميز بين رؤيتين : رؤية شعبية بسيطة / رؤية المغنى، تعبر عن انفصام الشخصية التى تطلب مزيدا من خمر

الدنيا وتطمع فى خمر الجنة أيضا، وبين رؤية مثقف صادق مع نفسه/ زياد، يختار ما يهوى ويدرك تبعة اختياره جيدا. وهنا تبدو السخرية حادة محرقة من ويلات اختيار الذات وسقوطها فى دوامة الرهانات المصيرية الصعبة.

**(٦) مسرحة الأفكار :**

**أ- القدرة التبريرية للمثقف**

وتظهر مسرحة هذه الفكرة واضحة جلية فى وصف زياد لموقف مواجهته لحسام بعمالته السلطة .

اسمع أزياد

ما أسهل أن نتعرض للسلطة حتى نعطيها تبريرا للبطش

لكن العمل الوطنى

لا يحتاج إلى القوة والعزم فحسب

بل يحتاج إلى الحيلة والذهن

والتكتيك الأمثل

هو أن نلتف على السلطة فى رفق، ثم نشد الجذر المتعطن

بل قد تستدعى الحكمة في بعض الأحيان

أن نتنازل عن بعض صلابتنا الثورية

حتى نكسب ثقتهم فيما لا يتعرض للمبدأ

عندئذ نهزمهم من داخل[٢٠٤]

فصحيح أن «الكتاب والأدباء والمعلمين والأستاذة والمهنيين والإخصائيين كلهم يمارسون عملهم من ضمن النظام الاجتماعى القائم لا ضده، وحين يعملون على تغييره يعملون على تطويره من الداخل (عن طريق تطوير قاعدته المادية وتنمية مؤسساتها وتغيير الوعى فيه، إلخ ) لا على إسقاطه عن طريق الثورة والعنف» (٣٠٥)، لكن شتان ما بين هذا الموقف الذى يتخذه المثقف المهادن وبين موقف المثقف العميل الذى يمثله حسام، لذلك فإن هذا الكلام لم يقنع أحدا من الرفاق .

سعيد : داخل ماذا ؟

زياد : لا أدرى

حسان : وغد .. سافل

زياد : قلت له إنى أنصت له

وهو يقدم للسلطة تقريرا عنا

فأجاب ، وقد مد ذراعيه فى دهشة

لا .. لا .. أزياد

أنا أشرف مما تتصور

فالتكتيك ..

هو أن نعطى للسلطة معلومات كاذبة عن أنفسنا

حتى تهدأ عين الأعداء ، فنكمل لعبتنا فى إحكام

سعيد : أية لعبة ؟[٣٠٦]

إن «التمويه القائم على قدرة المثقف على أن يبرر أفعاله أمام نفسه و أمام الآخرين، يتيح له قول الشيء وفعل نقيضه من دون الشعور بالتضارب أو التناقض بين نمط قوله ونمط عمله، ويصبح سلوكه اللفظي بديلا عن سلوكه الفعلي»[٣٠٧]، لكنه إذا كان من السهل على المثقف أن يستخدم قدرته التبريرية في تزييف وعي العامة؛ كما فعل القاضي أبو عمر في مأساة الحلاج، فإن هذا المشهد يبرهن - عبر عدم اقتناع الرفاق الذي وصل إلى حد السباب - على أن هذه القدرة التبريرية لا تعد ورقة رابحة أو صالحة للعب بين المثقفين وبعضهم.

**(٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحي :**

**أ- نهايات الفصول .**

إن نهاية المنظر تتمثل في المقطع الآتي :

حسان : ماذا قال لمندوب السلطة

لما ذكر اسمي ؟

زيـــاد : إنك إرهابي

حسان : لم يخطئ فيما قال

وسأبدأ وطأة إرهابي به

الأخبار توافيكم في صبح الغد

«حسان ينهض مندفعا، ثم ينطلق إلى الطريق» [(٣٠٨)]

حيث يعقبه حسان و زياد مندفعين إلى بيت حسام بعد محاسبة الخادم. ويعد انطلاق حسام مسرحة حية للخطاب الشعرى من جهة، وعنصر تشويق للمتلقى الذى سينتظر بداية الفصل التالى متلهفاً على اكتشاف ماذا سوف يحدث فى هذه المواجهة الدموية من جهة أخرى. كما أنه يمثل بؤرة تمطيط الحدث المسرحى فى المناظر التالية حيث يتأسس هذا التمطيط علي ما سوف يحدث فى منزل حسام – الذى سيرتفع عنه ستار الفصل التالى – من أشياء غير متوقعة .

## «الفصل الثالث»
## «المنظر الأول»

**(١) الزمان :**

لا توجد في هذا المنظر أى إشارة للزمان التاريخى الخارجى، أما الإشارة إلى الزمان الدرامى الداخلى فتنحصر داخل الحوار، وبخاصة فى النصف الأول منه المتمثل فى المواجهة بين حسام وحسان فقط، وذلك عبر عدة محاور :

**أ– هنا والآن :**

– حسام : ما الساعة؟[(٣٠٩)] .

حسام : لما جئت مع الفجر (٣١٠)

**ب- الإشارة للزمان الدرامي القادم :**

حسان : فر الجاسوس

لا بد وأن أتبعه حتى أقصى الأرض(٣١١)

**ج - الإشارة للزمان الدرامي قبل بداية المنظر :**

- حسام : أرأيت الزملاء الليلة؟ (٣١٢)

- حسام : هل قابلت زياد الليلة؟ (٣١٣)

- حسان : في شهرين سقطت

يا للإنسان الورقة (٣١٤)

وسوف يتم التعليق على هذه المحاورمجتمعة فى الجزء الخاص بالتقطيع الشعرى/ الديالوج.

**(٢) المكان :**

تنحصر الإشارة إلى المكان أيضا فى النصف الأول من المنظر المتمثل فى المواجهة بين حسان وحسام فقط، وذلك عبر عدة محاور :

**أ- خارج الحوار :**

وذلك فى إشارة العرض الواردة فى مفتتح المنظر«بيت حسام. حسان على الباب الخارجى يدق الجرس يخرج حسام من غرفة داخلية مزيحا عن عينيه آثار النوم.. يفتح الباب. يدخل

حسان». (٣١٥)

**ب- داخل الحوار :**

١- ربط الشخصيات بالمكان هنا والآن .

حسام : هل أدخل؟

( يدخل )

حسام : لكن لا أبعد مما أنت الآن

حدك هذا الباب، ولا ترفع صوتك (٣١٦)

٢- الإشارة إلى المكان الممتد داخل المبنى الدرامى خارج الخشبة .

حسان : هل عندك زوار؟(٣١٧)

٣- الإشارة للمكان الخارجي/ السجن .

حسام : إنك لا تعرف ما السجن(٣١٨)

وسوف يتم التعليق على هذه المحاور مجتمعة أيضاً فى الجزء الخاص بالتقطيع الشعرى/ الديالوج.

**(٣) الديكور :**

لا توجد إشارات مفصلة حول الديكور فى هذا المنظر؛ حيث تنحصر خارج الحوار فى عبارة «بيت حسام» فى حين تختفى تماماً داخل الحوار .

لكن ثمة عنصراً آخر يتعلق باللوازم المسرحية تظهر إشارات

متوالية إليه خارج الحوار في الجزء الثانى من المنظر الخاص بالمواجهة بين ليلى و سعيد؛ ويتمثل فى الإشارة للملابس الخاصة بليلى:

- «تفتش عن بعض ملابسها»[319]
- «تلبس جوربها»[320]
- «تتأمل نفسها فى المرآة وهى تبحث عن بقية ملابسها»[321]

وسوف يتم التعليق على هذا العنصر فى الجزء الخاص بالتقطيع الشعرى/ الديالوج .

**(٤) الشخصيات :**

**أ- خارج الحوار :**

١- الشخصيات التى يرتفع عنها الستار .

وهما شخصيتا حسام وحسان فقط، مما يتناسب مع طبيعة المواجهة الثنائية والديالوج الساخن الممتد بينهما .

٢- دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح .

ويتحقق ذلك فى إشارات العرض المتوالية الواقعة فى المنطقة الفاصلة بين الديالوجين/ المواجهتين : حسام/ حسان، ليلى/ سعيد، فى أكثر مشاهد صلاح عبد الصبور إثارة وحركية.

«جرس الباب الخارجى يرن فى اللحظة التى يتأهب فيها

حسان لإطلاق الرصاصة، فيندفع حسام ليطيح بالمسدس، ولكن حسان يطلق الرصاصة فلا تصيبه، ينطلق حسام عدوا نحو الباب، ليطل منه وجها سعيد و زياد».

«تخرج ليلى من الغرفة الداخلية بملابس تحتية على صوت الرصاصة. ينطلق حسان خلف حسام».

حسان : فر الجاسوس

لا بد وأن أتبعه حتى أقصى الأرض

«يصطدم حسام بسعيد وزياد، ثم يصطدم بهما حسان، كلاهما يعدو. وزياد ينادى من أعلى السلم ..»

زياد : حسان .. حسان

«ينطلق خلفهما ، ويلمح سعيد وجه ليلى، يدخل ..»(٣٢٢)

ففى اللحظة التى يدخل فيها سعيد وزياد إلى ساحة العرض، وتأتى ليلى من الغرفة الداخلية على صوت طلقات الرصاص، يخرج حسام هاربا، ويتبعه حسان مصمما على قتله، ويتبعه زياد - الذى لم يكد يدخل بعد - محاولا منعه؛ ليخلو المسرح فى لحظات مرة أخرى للثنائى الجديد سعيد/ ليلى فى مواجهة أخرى عبر ديالوج آخر طويل أشد سخونة .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن «الوقت والمكان على خشبة المسرح محكومان، ولابد أن يشعر المشاهد بأن الممثل

يقطع مسافة أكبر وأطول مما يقطع الممثل بالفعل علي خشبة المسرح»[٣٢٣]، لهذا فإنه من المفيد للممثل «استخدام مكان ضيق، يتيح له فقط المشى والجرى والقفز أو الدوران فى مكانه، وسوف يكون ذلك اختبارا لطلاقة حركته، ومدي قدرته على التحكم فى حركاته حين تكون مقيدة»[٣٢٤]، فى مثل هذه النوعية من مشاهد المطاردة فوق الخشبة .

**ب- داخل الحوار :**

١- شخصيات الأقارب .

وتتمثل فى شخصية أم سعيد فقط التي يعاود الربط بينها وبين ليلى مرة أخرى فى ختام المنظر، كما سنرى عند تحليل الجزء الخاص بسيميولوچيا التقطيع المسرحى .

٢- شخصيات رموز فى الواقع الخارجى.

وتتمثل فى شخصية أحد الضباط/ السلطة / الأمن العام الذى يشير إليه حسام فى سياق حواره مع حسان بالرجل الطيب محاولا تزييف وعيه، كما سنرى عند تحليل الديالوج . .

**(٥) الخطاب الشعرى :**

**أ- التقطيع : مونولوج ديالوج**

ينتمى هذا الفصل فى مجمله إلى دائرة الديالوج فقط؛ فهو يتكون فى حقيقته من مواجهتين ثنائيتين كما أشرنا، وسوف

نحلل كل واحدة منهما على حدة .

١- مواجهة حسام / حسان .

حسام : أهلا حسان

ما الساعة

حسان: تقترب من الفجر

هل أدخل؟

«يدخل»

حسام: «ضاحكا»

لكن لا أبعد مما أنت الآن

حدك هذا الباب، ولا ترفع صوتك

حسان: هل عندك زوار؟

حسام : سيدة الزوار

امرأة أحلي من أحلامي بالمرأه

أخشى أن يجرح منكبها العارى عيناك

الجائعتان(٣٢٥)

إن كلمة " أهلا " التى يبدأ بها حسام حديثه تفقد مدلولها المرحب بالسؤال التالى لها «ما الساعة؟». وإجابة حسان المقتحمة «تقترب من الفجر» تكاد تفقد مدلولها المقتحم باستئذانه المهذب «هل أدخل؟»، لكن الفعل المسرحى الممثل

«يدخل» قبل الإذن له يعدل مضمون السؤال المهذب ويضمن استمرارية طابع الاقتحام لدخول حسان إلى المنزل فى هذا الوقت المتأخر .

إن حسام يحاول تلطيف الموقف بواسطة الفعل الممثل من جهة «يضحك»، لكنه من جهة أخري يضع حدودا لغوية صارمة لهذا الاقتحام بالاستدراك «لكن» والنفى «لا» وأدوات التأشير الضميرية أنت والظرفية المكانية أبعد والزمانية «الآن». عندئذ يتمهل حسان بعض الشىء هل عندك زوار؟، و حسام يدلى لحسان/ المشاهد بمعلومة درامية تتمثل فى أن عنده امرأة أجمل مما يتمنى يتحدث عنها بلغة الأنوثة الخالصة. ويمكن للمشاهد أن يتوقع كونها ليلى من خلال المقارنة بين حديث حسام عنها أحلى من أحلامى، وحديث سعيد عن علاقة حسام بها فى المنظر السابق هو أيضا يتمناها، وسابق زيارتها لسعيد العاجز فى منزله .

إن الحديث بين حسام وحسان ينتقل من المراوغة والاستنتاج إلى المواجهة الحاسمة بين الطرفين .

حسام : حسان

لِـمَ جئت مع الفجر

حسان : جئت لقتلك

حسام : هل قابلت زياد الليلة ؟

حسان : وتحدثنا عنك

حسام : هل صدقته ؟[٣٢٦]

عندئذ يحاول حسام مرة أخرى ممارسة اللعبة نفسها التى مارسها مع زياد فى المنظر السابق ولم تفلح بدليل وجود حسان لديه الآن، لعبة تزييف الوعى .

حسام : قد كنت أحدث أحد الضباط

رجل طيب

ممن حرسونى فى السجن

حسان : هل جاء اسمى فى معرض ثرثرتك

مع هذا الرجل الطيب[٣٢٧]

إن وصف رجل طيب الذى أطلقه حسام على الضابط الذى كان يحرسه فى السجن، يذكرنا بوصف رجل طيب الذى أطلقته أم سعيد على الرجل الذى زيَّف وعيها واغتصبها بإسم الشرعية - عند محاولة إقناع ابنها الطفل بضرورة الزواج منه - والذى كان يرمز للسلطة الباطشة أيضاً .

وإذا كان «داخل نظرية السلطة، لا يمكن للغة (ولا لأى نسق دال كيفما كان ) إلا أن تكون خاضعة للسلطه: إما مع السلطة وإما ضدها، وعليه فلابد من بناء علاقة ضرورية بين السياسى

واللسانى و( السيموطيقى)»[٣٢٨]؛ فإنه تجدر الإشارة إلى أن استخدام الوصف نفسه مرة أخرى الرجل الطيب من قبل حسان لا يحمل الدلالة ذاتها نظراً لاختلاف الموقف الأيدولوچى للشخص الناطق به. فعبارة حسام / جاسوس السلطة تحمل دلالة الوداعة بغرض تزييف الوعى، أما عبارة حسان / المثقف الثورى فتحمل دلالة السخرية من التناقض البين الذى يتحول فيه الديكتاتوريون إلى طيبين فى خطاب تزييف الوعى، وبهذا المعنى تكون السيميوطيقا تعرية للأيديولوچيا ونقدا لها وفضحا للسلوك الإنسانى.[٣٢٩]

إن حسان يريد عبر سؤاله التهكمى «هل جاء اسمى فى معرض ثرثرتك» أن يقارن بين ما قاله له زياد، وما سيقوله له حسام حتى يتيقن من صحة القرار الذى ينوى تنفيذه.

حسام : بالخير

حسان : حدثنى أنك قلت لهذا الرجل الطيب أنى إرهابى
مع أنك ظلى وصديقى. ورفيق الدرس
وخدن الشارع والمقهى
لا تنقصنا إلا رابطة الدم

حسام : لا . بل هو كاذب
قلت له إنك مأمون ومسالم[٣٣٠]

إن حسام لا يستطيع إنكار أن اسم حسام قد ورد فى سياق حديثه مع هذا الرجل الطيب القابع فى مبنى الأمن العام، لكنه يحاول أن يحول مدلول حديثه عنه من الوشاية الصريحة إلى الثرثرة العادية «بالخير» .

لكن حسان يواجهه بما قاله زياد «أنى إرهابى» فى محاولة لإيقاف ما بالقول/ تزييف الوعى، كما يتبع هذه المجابهة بذكر أواصر الصداقة بينهما التى تجعل من فعل الخيانة أكثر غدراً ودناءة.

إن حسام يحاول مرة أخرى تعطيل ما بالقول/ اتهام حسان له بالخيانة حيث يتهم زياد الصادق بالكذب، ويحول وصف «إرهابى» إلى النقيض المزدوج إمعانا فى محاولة تزييف الوعى «مأمون ومسالم».

إن العلاقات الإنسانية هى لغة الواقع، غير أن هذه اللغة «خادعة ومضللة إذ تتعارض مع الواقع ومع معرفة الواقع ، إنها لغة كاذبة ومنافقة وواهمة، بل هى النفاق المؤسسى. ولأن اللغة هى لغة السلطة فهى تكذب مثلما تكذب السلطة. غير أن اللغة تفضح وتعرى أيضا، إنها تفضح ذاتها حالما تتواجه مع الوقائع»[٣٣١]، ولهذا لم يكن عسيرا على حسان أن يستنتج زيف خطاب حسام فورا .

حسان : من ذيلك عضتك المصيدة المفتوحة

يا فأر البالوعات العطنه

نفسية جاسوس

تتوهم أنك ترضينى حين تعرينى من ثوبى الزاهى

كى تخلع فى أكتافى هذى المزق الباهتة الألوان

هيا استغفر ربك

إن كانت تصعد للعرش الأنفاس النتنة

«يخرج مسدسه»(٣٣٢)

إن حسان المثقف الثورى يدرك الحقيقة من خلال الكذب؛ حيث يرى أن خلع صفات الثورية عنه أمر لا يصدر إلا من جاسوس يحاول تزييف الصورة وليس من ثائر يعتز بموقفه النضالى. وهنا يتحول الفعل من ساحة الكلمات/ الاتهام إلى ساحة الفعل/ محاولة القتل، حيث أصبح رفيقا أمس عدوى اليوم بعد أن روض أحدهم سيف السلطان/ السجن.

حسان : فى شهرين سقطت

يا للإنسان الورقة(٣٣٣)

إن استعارة الإنسان الورقه هنا تعد معادلا شعريا لتحليل هشام شرابى الاجتماعى الذى يرى أن «المثقف فى مجتمعنا يشعر بأنه ضعيف فى آخر الأمر. لا حول له ولا قوة. وضعفه

ذاتي بمقـدار مـا هو مـوضـوعى[٣٢٤] ، ذلك لأنه «إذا رفض المساومة فليس أمامه إلا الصمت ( أن يقبل بالنفى الفكرى) أو الثورة (أن يلجأ إلى العنف)، وبما أن معظم المثقفين لا يقدرون على العنف، وبما أنهم يريدون التمتع بالحياة لا التضحية بها، فهم غالبا يختارون طريق المساومة والمسايرة ويرفضون طريق العنف والثورة»[٣٢٥]، حتى أولئك المثقفون الذين يختارون العنف والثـورة فى بداية الطريق، فـإن يد السلطة البـاطشـة/ سـيف السلطان قـادرة على إعـادتهم إلى حظيـرتهـا مـرة أخـرى عبـر المعتقلات.

حسام : ما كنت سجينا، يحسب أيامه ..

يسقط يوم فيعد،

كم بقى على الموعد

تتعلق عيناه فى حبل الغد

يتوقع يوما أن يأتى السجان

وفى عينيه نظرة إنسان فى عينى إنسان

بل معتقلا

لا يدرى هل يبقى عاما أو أعواما أو أجيالا حتى

يتحلل فى الإسفلت الأسود

سيان لديه اليوم الواحد والأبد الممتد[٣٣٦]

إن المسافة بين «ما كنت» و «بل» توضح الفرق بين السجين والمعتقل. فالمجرم السجين يعامل معاملة إنسانية يحكمها القانون الذى يحدد مدة حبسه، أما المعتقل السياسى فهو بلا أمل فى الخروج حتى ترضى عنه السلطة، فهى الخصم والحكم والقانون فى دائرة محكمة تجبر المثقف المناوئ على السقوط فى براثنها.

فقد صار حسام بعد تجربة السجن مهزوما ولا أمل له في الحياة ، وهو لهذا قد التمس بقاء الجسد/ الخروج من المعتقل مقابل فناء الروح/ خيانة القضية والأصدقاء .

وبهذا يدرك المشاهد لماذا لم يك غريبا أن يرى عودته فى ثوب السقوط لا تستأهل أن يحتفلوا بها، وأن يرى الواقع – واقعه وهو جاسوس – أكثر تمثيلا .

حسان : قتلوك وألقوا بك جثة

فأنا إذ أقتلك الآن

لا تحمل نفسي وزرا

إذ إنى أقتل مقتولا(٣٣٧)

إن حسان المثقف الثورى يرى أن الفناء الحقيقي للإنسان هو فناء الروح/ خيانة القضية والأصدقاء وليس فناء الجسد، لهذا فإن حسام ينضم إلى قائمة الموتى الأحياء فى الدراما الحديثة «حيث لا يموت البطل كما فى التراجيديا اليونانية حين يفجع

وهو فى قمة مجده، بل إنه يموت عندما تنتهى حياته ولم يعد منه بقايا يمكن أن تعيش»[٣٣٨] . ولهذا فإن حسان لا يرى مشكلة فى تحويله من الموتى الأحياء إلى الموتى الحقيقيين .

٢- مواجهة ليلى / سعيد.

سعيد : ليلى .. !!

ليلى : (وهى تفتش عن بعض ملابسها)

أبغى أن أخرج

سعيد : بل ظلى بعض الوقت

فأنا أبغى أن أعرف

ليلى : ماذا تبغى أن تعرف ؟

المشهد أثقل من أن يثقل بالشرح

بيت، وامرأة عارية الكتفين وشعر محلول

( تلبس جوربها )

سعيد : هل نالك يا ليلى؟

ليلى : فى صدرى رائحة منه حتى الآن[٣٣٩]

إن سعيد ينادى ليلى متعجبا من هول المفاجأة بعد أن تيقن من أنها قد أصبحت بعيدة عنه تماما على الرغم من وقوفها أمامه، و ليلى تبغى الانسحاب خشية المواجهة .

لكن سعيد يحاول تعطيل ما بالقول/ الانسحاب، مؤكدا

حضوره القوى بالضمائر الظاهرة والمستترة «أنا - أبغى، أن أعرف (أنا)» وحقه فى المعرفة والشرح بحكم ما كان بينهما من ارتباط عاطفى .

و ليلى تسأل مستنكرة عن ذلك الشىء الذى يريد أن يعرفه سعيد من خلال الحديث/ الكلمات - وكأنها وسيلته الوحيدة فى الفعل وفى الإدراك أيضا- على الرغم من الإبانة المسرحية التى تصدرها ليلى بالقول تأكيدا لها بيت «امرأة عارية الكتفين - شعر محلول» وتستكملها فى الفعل المسرحى(تلبس جوربها).

لكن سعيد يحاول مرة أخرى دفع ما بالقول/ الرمز وتحويله إلى مصارحة كاشفة من خلال سؤاله المباشر «هل نالك يا ليلى؟».

وليلى لا تجد مفرا فى نهاية الأمر من الإجابة الصريحة المباشرة المشفوعة بالدليل المادى هنا والآن «فى صدرى رائحة منه حتى الآن».

وبعد هذا الاعتراف تأخذ الأسئلة والأجوبة فى باقى الحوار اتجاها وحيدا كما سنرى .

- سعيد : اغتصبك يا مسكينة

ليلى : بل نام على نهدى كطفل(٣٤٠)

- سعيد : قد خدعك يا مسكينة

الجاسوس

ليلى : وشوشنى فى صدق يخنقه الوجد(٣٤١)

– سعيد : هل أحببته ؟

ليلى : أقسم أن يتزوجنى(٣٤٢)

ففى مقابل «الاغتصاب/ الاعتداء، والخداع/ الكذب، والحب/ العاطفة» فى أسئلة سعيد، نجد «الطفولة/ البراءة، والصدق/ الصراحة، والزواج/ المستقبل» فى أجوبة ليلى؛ حيث يعكس هذا التقابل بين صيغة السؤال وصيغة الإجابة تزييف وعى ليلى من قبل حسام الجاسوس، واختلاف رؤية المثقف الحر للخطاب السلطوى السائد، فحسام الذى كان لا يعنى شيئا بالنسبة لليلى، عندما كان مثقفا معارضا معتقلا .

ليلى : صدقنى.. إن حساماً لا يعنى عندى شيئا

لما غاب قليلاً

انزلق على ذاكرتى مثل الغبش على سطح الكأس الملساء(٣٤٣)

قد نالها الآن بعد أن أصبح رمزا للسلطة، مما يؤكد أيضا إشارتها الرمزية للوطن المخدوع المستباح.

وربما كان ميل ليلى لحسام/ الجاسوس بعد اعتراف سعيد/ المثقف الحر لها بأنه خرب ومهدم وعاجز عن أن يمنحها طفل

المستقبل ، يعد إشارة صريحة إلى أن تقاعس المثقف وتخاذله عن أداء دوره التنويرى الواجب، هو الذى يفتح الباب أمام السلطة الديكتاتورية لاغتصاب هذا الوطن الذى لا يجد من يدفع عنه تزييف الوعى.

**(٦) مسرحة الأفكار :**

**أ ـ موقف المثقف الحر من خطاب المثقف العميل**

وتتمثل مسرحة هذه الفكرة داخل المنظر عبر محورين سبق تحليلهما فى الفقرة السابقة؛ الأول : إثبات حسان لجاسوسية حسام من خلال تحليل خطابه ومحاولة قتله، والآخر:كشف سعيد لزيف خطاب حسام الذى خدع به ليلى قبيل سقوطه مغشيا عليه؛ حيث تطرح شخصيتى حسان/ سعيد نمطين متباينين من ردود الفعل على الخطاب السلطوى الزائف، وإن تساوت النتيجة السلبية المتمثلة فى سجن حسان وإغماء سعيد تحقيقا للسيطرة القاهرة للسلطة الباطشة.

**(٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحي :**

ينتهى المنظر بالمقطع الآتى :

سعيد : آه .. يا للكابوس

خدر ملعون يهبط من رأسى حتى قدمى

إنى أنهار

أتخلل مقرورا كالجبل الثلجى

ليلى .. النور .. أمى .. أمى

هذا المصباح ، أضيئيه ، اللعنة

رأسى تسقط عن جسمى

ليلى .. ليلى .. أمى

( يغمي عليه . فتندفع إليه ليلى صارخة )

ليلى : سعيد .. سعيد

حبيبى

«ستـــار»(٣٤٤)

إن معاودة ربط سعيد بين ليلى وأمه المتكرر مرتين فى هذا الموضع السيميولوچى المتميز هو مفتاح الشفرة التى ستنحل تماما فى المنظر التالى بمتابعة خيوط هذا الربط. فقد سقطت أمه فى براثن التملك السلطوى/ الزواج بلا حب بعد أن زيَّف «الرجل الطيب» وعيها وأوهمها بتأمين الخبز والإدام لها ولطفلها، وها هى ليلى تسقط مرة أخرى فى براثن التملك السلطوى أيضا/ تسليم نفسها لحسام جاسوس «الرجل الطيب» القابع فى مبنى الأمن العام بعد أن قام بتزييف وعى المرأة/ الوطن والسيطرة عليها عبر أجيال متعددة بداية من أم سعيد حتى ليلى، ويمثل سقوط سعيد/ وهبوط ليلى صارخة إلى جواره

معادلا رمزيا لسقوطهما الروحى، يعبر من خلاله صلاح عبدالصبور عن «انتمائه الثورى الذى يعنى أساسا بفضح فساد العالم البرجوازى جنسيا وماليا وسياسيا على السواء. ضد هذا الفساد يناضل البطل الفرد من أجل الفعل لكنه يخفق».(٣٤٥)

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان مجنون ليلى يتكرر إغماؤه عشقا للحبيبة / الأنثى لدى شوقى؛ فإنه لا ينتابه الإغماء في رواية صلاح عبد الصبور إلا عشقا للحبيبة/ الوطن متجسدة فى صورة أمه آناً و ليلى آناً آخر؛ حيث يتضافر هذا الإغماء مع عبارة ليلى التى تسبق إغلاق الستار «حبيبى» فى التمهيد لتمطيط الخطاب في المنظر التالى الذى سنعود فيه للتناص مع مسرحية شوقى العاطفية مرة أخرى.

## «الفصل الثالث»
## «المنظر الثانى»

**(١) الزمان:**

**أ ـ الزمان التاريخى الخارجي:**

وينحصر داخل هذا المنظر فى الإشارة إلى حادثة حريق القاهرة عبر نداءات باعة الصحف فى نهاية المنظر، وسيتم تحليل علاقته بأحداث المسرحية فى الجزء الأخير الخاص

بسيميولوچيا التقطيع المسرحى.

**ب ـ الزمان الدرامى الداخلى:**

**١ ـ خارج الحوار:**

«سعيد وليلى فى نفس الغرفة. يملؤها نور النهار الباهر»[٣٤٦]؛ حيث تشير إشارة العرض الواردة فى مفتتح المسرحية إلى نقطتين؛ الأولى: أن زماناً درامياً قد مر بين «الفجر» الذى ذهب فيه حسان ورفاقه إلى شقه حسام، وبين «الظهر» الذى نحن فيه ولا نعرف ماذا تم أثناءه حتى الآن. والنقطة الثانية: أن الإضاءة المسرحية التى يجب أن يبدأ بها المنظر إضاءة عامة مبهرة موازية للتوقيت الدرامى/ وقت الظهيرة، حيث يمكن للضوء «أن يبين علاقة الفضاء بالزمن بتغيير إضاءة الوقت أو الساعة».[٣٤٧]

**٢ ـ داخل الحوار:**

يدمج الخطاب الشعرى فى مفتتح المسرحية بين عنصرين من عناصر الزمان الدرامى الداخلى: هنا والآن، والإشارة إلى الزمان الدرامى قبل بداية المنظر، على النحو الآتى:

سعيد: هل نمت كثيرا؟

ليلى : هذا نور الظهر الباهر

..................

كنت تنادينى فى نومك

ليلى.. ليلى

وأميل عليك إلى أن تلسع أنفاسك أذنى

فإذا بك لا تفصح

أو تنشج فى صمت

وتعود إلى إغمائك

سعيد: وقت مفقود بين الوقتين

عمر مفقود بين الماضى والمستقبل

ليلى.. أعطينى جرعة ماء فالخمرة مازالت فى حلقى(٣٤٨)

حيث تتمثل الإشارة إلى هنا والآن فى عبارة ليلى «هذا نور الظهر الباهر» التى تكشف للمشاهد الذى لا يرى إشارات العرض التوقيت الدرامى للمنظر، بينما يعمل سؤال سعيد فى المفتتح على تمطيط الكلام عن الفترة الزمانية السابقة على بداية المنظر والمتمثلة فى الفجوة بين الفجر والظهيرة.

إن حالة سعيد المتراوحة بين النوم «نومك» والإغماء «إغمائك» والسكر «الخمرة ما زالت فى حلقى» تتضافر تجلياتها الثلاثة فى الإشارة إلى أنها حالة فقدان وعى بين. وخطاب سعيد يصعد بفقدان الوعى الشخصى له «وقت مفقود بين الوقتين» إلى فقدان

وعى جماعى للمثقف المهزوم الذى ينتظر القادم صاحب السيف المبصر «عمر مفقود بين الماضى والمستقبل»؛ حيث يتوحد المعبر عنه بآلية التعبير السيميولوچية فى وقت مفقود من عمر البطل، وعمر الوطن، وعمر العرض أيضاً.

أما الإشارة للزمان الدرامى القادم فتتمثل فى قول ليلى الآتى:

ليلى: سعيد

إنى اتفتح لك، لا جسمى

بل كل مغاور روحى، وكهوفى المنسية

سعيد

هل تأخذنى يوماً ما؟

سعيد: «مدن كمدينتنا المفتوحة

لا تحمى ورد حدائقها من نقر الغربان

أو من قبلات الطل الهيمان»

أبيات من شعرى(٣٤٩)

إن سؤال ليلى/ الأنثى الهائمة الذى تختتم به خطابها سؤال يتعلق بالمستقبل العاطفى، لكن إجابة سعيد المعتمدة على التناص الوهمى مع قصائده إجابة وطن؛ حيث يتحول سعيد عبر هذه الإجابة التى ترتقى بالخاص إلى العام من مجرد شخصية

درامية إلى رمز للمثقف الحر، مما يجبر المتلقى على الارتداد مرة أخرى إلى خطاب ليلى السابق محاولاً تفسيره فى السياق الرمزى الذى يشير إلى حلم الوطن الدائم بأن تكون السلطة فى يد المثقف الحر صاحب السيف المبصر تحقيقاً للديمقراطية والعدل والمستقبل المشرق. وذلك لأن «ما يميز المثقف فى أى مجتمع هو صفتان أساسيتان: الوعى الاجتماعى، الذى يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه من زاوية شاملة، ومن تحليل هذه القضايا على مستوى نظرى متماسك. والدور الاجتماعى، الذي يمكنه وعيه الاجتماعى من أن يلعبه، بالإضافة إلى القدرات الخاصة التى يضفيها عليه اختصاصه المهنى وكفاياته الفكرية»[٣٥٠]. لكن «على الصعيد الموضوعى، نرى أن المجتمعات المتخلفة عاجزة عن أن توفر للمثقف المركز أو القيمة اللائقة به، مثل عجزها عن استغلال مواردها المادية والبشرية بشكل سليم».[٣٥١]

**(٢) المكان:**

**أ ـ خارج الحوار:**

تشير إشارة العرض فى مفتتح المسرحية «سعيد وليلى فى نفس الغرفة» إلى أن المنظر الثانى يدور فى مكان المنظر الأول نفسه «بيت حسام»، حيث تعتمد دراما النص وشفرته

السيميولوچية بصورة أساسية على التلاعب المكانى المقارن بين لقاء سعيد وليلى الأول فى منزل سعيد ولقاء سعيد وليلى الثانى فى منزل حسام، كما سنرى فى الجزء الخاص بتحليل التناص الشعرى مع مسرحية شوقى.

**ب ـ داخل الحوار:**

١ ـ ربط الشخصيات بالمكان هنا والآن.

ويتمثل بصورة أساسية فى علاقة الشخصيات والأحداث الرمزية بالشباك الذى تتم الإشارة إليه فى بداية المنظر داخل الحوار:

سعيد: سدى هذا الشباك المزعج

عينى يجلدها النور

«ليلى تقوم لتسد الشباك ثم تعود إلى نفس جلستها»[٣٥٢]

وتتم الإشارة إليه مرة أخرى فى نهاية المنظر خارج الحوار:

ليلى : «تهرع للشباك لتفتحه»

(صوت بائع صحف ينادى، ويصل صوته من الشباك المفتوح)

البلاغ.. المسائية.. القاهرة احترقت.. حريق القاهرة

الأحكام العرفية.حريق القاهرة.. حريق القاهرة[٣٥٣]

حيث يرمز الشباك/ الضوء فى التوظيف الأول إلى مواجهة

الحقيقة المؤلمة المتمثلة فى سقوط ليلى وسعيد وحسام، ويهدف الشباك/ العالم الخارجى فى التوظيف الثانى إلى الربط الرمزى بين الوقائع التي تحدث لأبطال المسرحية والحوادث التاريخية الواقعية الموازية خارجه؛ حيث تواجه المسرحية الأزمة المبكرة التى نشأت داخل الشكل المختار من الطبيعية الحداثية بداية من إبسن ورفاقه، والتى تتمثل فى أن «الأزمات الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الأوسع كان لها تأثيراتها المرتدة إلى غرفة المعيشة، لكنها تبدو درامياً تقارير قادمة من مكان آخر، من خارج الخشبة فقط، وفي أفضل الحالات كأشياء تشاهد من النافذة أو صيحات تصل من الشارع».(٣٥٤)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن هذه الصيحات تعد وسيلة صوتية بينه لتصدير محتوى الخطاب حريق القاهرة، «فالبروز الصوتى وظيفته لفت الانتباه، ومن ثم يستعمل من طرف المتكلمين للحديث عن المعلومات الجديدة التى تستدعى الانتباه إليها».(٣٥٥)

٢ ـ الإشارة للمكان الخارجى:

ليلي: بعد قليل أصحبك إلى البيت

وهناك تنام إلى أن ترتاح

سعيد: بيتى؟

ليلى : إن شئت[٣٥٦]

حيث تهدف الإشارة إلى بيت سعيد/ المكان الخارجى فى هذا السياق إلى تنشيط صورة اللقاء الأول بين ليلى وسعيد فى ذاكرة المتلقى حتى يتمكن من عقد المقارنة السيميولوچية بين هذا اللقاء السابق واللقاء الحالى فى منزل حسام.

**٢ ـ الديكور:**

الديكور فى هذا المنظر هو ديكور المنظر السابق نفسه «غرفة فى منزل حسام»، لكن الجديد هو تصدير قطعة رمزية من الديكور لتعلب دوراً سيميولوچياً فاعلاً فى أحداث المسرحية، وهى المطفأة/ التمثال التى يتم تصديرها بداية على النحو الآتى:

سعيد: مطفأة.. يا ليلى

«تبحث ليلى حتى تجد تمثالاً صغيراً من الحجر فى قاعدته

مطفأة فتقدمها له، ثم تعود إلى جلستها الأولى»[٣٥٧]

وذلك قبل أن يقوم التمثال. الديكور بدوره فى الفعل الدرامى الآتى:

«سعيد ينهض والتمثال فى يده، وينهال به على حسام»[٣٥٨]

فإذا كانت «الأشياء والمسالك والكلمات المستخدمة فى المسرح، بالإضافة إلى دلالتها الحقيقية المباشرة،تملك قوة الدل بالتضمن»[٣٥٩]، فإن المطفأة/ التمثال قد تحولت إلى التمثال/ الهراوة الذى يتجلى بوصفه رمزاً ثقافياً يقاوم السلطة الديكتاتورية، وينضم إلى قائمة الأغنية/ الخنجر فى الأميرة تنتظر، والناى/ السيف فى بعد أن يموت الملك، والحلم بالسيف المبصر فى مأساة الحلاج.

**(٤) الشخصيات :**

**أ ـ خارج الحوار:**

١ ـ الشخصيات التى يرتفع عنها الستار.

وتتمثل فى شخصيتى (سعيد وليلى) فقط مما يتناسب مع طبيعة المكان والموقف الدرامي والمشهد الذى يعتمد على استكمال حديث المصارحة العاطفى الرمزى بينهما.

٢ ـ دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح.

لا يدخل إلى خشبة المسرح فى هذا المنظر سوى حسام، وسيتم تحليل دلالة اللحظة السيميوليوچية التى اختارها المؤلف لدخوله فى الجزء الخاص بسيميولوچيا التقطيع المسرحى.

**ب ـ الشخصيات داخل الحوار:**

١ـ شخصيات الأقارب.

وتتمثل فى شخصية زوج أم سعيد الذى تتم الإشارة إليه بصورة غير مباشرة تعمل على تماسك الخطاب فى المستوى اللغوى والمستوى الدرامى أيضاً عبر التداعى الذهنى.(٣٦٠)

سعيد: فى صغرى كنت أدخن خلسة

كنت أكاد أطير مع الدخان

بل كنت أطير إلى أن يصدمنى صوت ما،

صوته

أوه.. لا طعم لشىء، لا أفتح باباً إلا واجهته

آه.. روحى ممتلئة..

من يكسرها لى. ويبعثر ما تحويه فى أركان الأرض

ليلى

لو كنا نملك أن نتخير

ما ننسى أو نتذكر(٣٦١)

فتكرار كلمة من السطر السابق في السطر الآتي (أدخن/ الدخان - أطير /أطير - صوت ما/ صوته) يعمل على تماسك لغة الخطاب، كما يعمل «الإرجاع المساعد Co-reference المتثمل فى الإشارة إلى الحوادث والشخصيات السابقة بواسطة الضمائر فقط»(٣٦٢) (صوته - واجهته) على تماسك موضوع الخطاب وعالمه. حيث يتضافر هذا التماسك البنيوى مع

الإشارات الإيحائية التي يتضمنها قول سعيد (فى صغري - روحى ممتلئة - لا أفتح باباً إلا واجهته - نتذكر) فى رد المتلقى بقوة إلى مشهد غرفة التذكارات السوداء، الذى يهدف صلاح عبد الصبور إلى تصديره وإنعاشه فى ذهن المتلقى، حتى يتمكن من عقد المقارنة السيميولوچية بين المشهدين. حيث تعد هذه المقارنة هى مفتاح الشفرة الأيديولوچية للنص كما سيتضح من التحليل فى الجزء الخاص بمسرحة الأفكار.

٢ - شخصيات أبطال العرض.

وتتمثل فى شخصية حسان الذى يقول عنه حسام فى سياق حديثه عن سعيد:

حسام: فلقد كان صديقاً للمجرم

ليلى: من؟

حسام: حسان.

أبلغت الشرطة عنه

هددنى بالقتل، ولم أرجع إلا بعد القبض عليه[٣٦٣]

فإذا كان سعيد وحسان وزياد قد تحدثوا عن جاسوسية حسام فى منظر الحانة دون أن يظهر داخله؛ فإن حسام يتحدث عن حسان فى هذا المنظر دون أن يظهر داخله أيضاً، «ففى سياق تبادل ما، يمكن الرجوع إلى أى عدد من الأفراد

الخارجيين الموجودين (هناك) و(آنذاك) بوصفهما طرفين دراميين»[٣٦٤]، حيث يهدف خطاب حسام إلى توصيل معلومتين للمتلقى تساعدانه في بناء العالم الدرامى، المعلومة الأولى موضوعية: وتتمثل فى القبض على حسان ودخوله السجن، والمعلومة الأخرى عاطفية: وتتمثل فى قول حسام «صديقاً للمجرم» الذى يكشف عن تحوله النفسى تجاه مجموعة الأصدقاء القدماء/ المثقفين، بعد أن صار جاسوساً/ سلطة.

**(٥) الخطاب الشعرى :**

**أ - التقطيع: مونولوج: ديالوج**

يقع المنظر كله فى دائرة الديالوج، حيث يعتمد على الحوار الحي السريع بين ليلى وسعيد أولاً، وبينهما وبين حسام ثانياً.

**ب ـ شعرية المسرح ومسرحة الشعر:**

يقع المنظر كله فى دائرة شعرية المسرح التى تتفق مع طبيعة الديالوج، ولاتظهر مسرحة الشعر إلا عبر التناص مع أبيات مسرحية شوقى «مجنون ليلى» مرة أخرى، حيث يعمل الموقف الدرامى على ترميز التناص الشعرى كما يظهر فى التحليل الآتى.

**جـ ـ التناص:**

يمطط صلاح عبد الصبور رغبة سعيد فى إعادة ترتيب

ذاكرته بطريقة تسمح له مرة أخرى بإعادة قناع ليلى العامرية إلى وجه ليلى الصحفية، وإعادة قناع قيس إلى وجه سعيد من خلال التناص الشعرى.

ليلى : ماذا تبغى أن يبقى فى قمة ذاكرتك؟

سعيد: ليلى

لا أنسى منظرك، وأنت تقولين

لما كنا نجرى تجربة الأدوار

فى غرفة مكتبنا بالدار

أحق حبيب القلب أنت بجانبي

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد..

ليلى : «تستأنف»

أحق حبيب القلب أنت بجانبى

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من أرض عامر

بأرض ثقيف نحن مغتربان[٣٦٥]

إن جدلية اختلاف المكان فى النصين المرجعى/ الحداثى هى مفتاح شفرة الرمز، فبطلا شوقى يتقابلان فى «أرض ثقيف» بعد أن كان لقاء الطفولة فى «أرض عامر»، وبطلا صلاح عبد

الصبور يتقابلان مصادفة فى بيت حسام/ جاسوس السلطة بعد أن كان لقاء البراءة «فى غرفة مكتبنا بالدار»، حيث يتشارك النصان فى النتيجة المذكورة فى نص شوقى «نحن مغتربان»، التى تحلق فى فضاء نص صلاح عبد الصبور عبر الموقف الدرامى الذى يحول الغربة المكانية إلى اغتراب روحى لسعيد/ فاقد الوعى وليلى المغتصبة.

سعيد: حنانيك ليلى، ما لخل وخله

من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قربت منك منزلى

وكل مكان أنت فيه مكانى

ليلى: فما لى أرى خديك بالدمع بللا

أمن فرح عيناك تبتدران؟

سعيد: فداؤك ليلى الروح من شر حادث

رماك بهذا السقم والذوبان

إن قيساً يحاول أن يداوى الغربة المكانية بالحب، وسعيد يحاول أن يداوى الاغتراب الروحى بالحب أيضاً، لكن الجرح أكبر من الطبيب كما يبرز من الاستفهام الاستنكارى «أمن فرح عيناك تبتدران؟»، حيث يتحول «شر حادث» فى النص الحداثى عبر التناص الممثل إلى إشارة واضحة لاغتصاب حسام/

السلطة لليلى/ الوطن،وتتحول دموع قيس إلى إغماءة سعيد.

ليلى : تراني إذن مهزولة قيس، حبذا

هزالى، ومن كان الهزال كسانى

هو الفكر

سعيد: ليلى، فيمن الفكر؟

ليلى : فى الذى تجنى

سعيد: كفانى ما لقيت كفانى

ليلى : أأدركت أن السهم ياقيس واحد

وأنا كلينا للهوى غرضان[٣٦٦]

إن اعتراف قيس بتجنيه على ليلى فى النص المرجعى، يعد إدانة صريحة للمثقف الذى تخلى عن دوره فى الدفاع عن الوطن وتركه يسقط بين فكى السلطة الديكتاتورية فى النص الحداثى. كما أن إشارة ليلى إلى أن «السهم واحد» المصحوبة بالتوكيد القاطع «وأنا كلينا للهوى غرضان» فى النص المرجعى، تعد إشارة صريحة إلى أن السلطة الديكتاتورية تهدف إلى تحطيم المثقف وهزيمته بتغييب وعيه أو شرائه أو ترهيبه، حتى يتسنى لها السيطرة التامة على مقاليد الحكم المتمثلة فى اغتصاب ليلى/ الوطن، بعد تزييف وعيها فى رؤية صلاح عبد الصبور.

### (٦) مسرحة الأفكار:

**أ ـ ديكتاتورية ما قبل الثورة توازى ديكتاتورية ما بعد الثورة:**

إن هذه هى الرؤية التى يريد أن يطرحها صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية أيضاً بعد أن طرحها سابقاً فى مسرحية «الأميرة تنتظر». وإذا كانت السيميولوچيا «هى بالتحديد محاولة كشف هوية الشفرات والآليات التى ينتج النص خلالها فى النواحى المختلفة للحياة الاجتماعية»[٣٦٧]؛ فإن صلاح عبد الصبور قد عبر عن هذه الرؤية عبر تكرار الموقف ذاته مع تغيير الأشخاص كما يتضح فى الجدول التالى المقارن بين المشهد الأول: المشهد الأساسى، والمشهد الثانى : المشهد المكرر، وفقاً لمصطلحات چاك لاكان التى استخدمها فى تحليله لقصة بو «الرسالة المسروقة» المعتمدة على تكرار المواقف أيضاً[٣٦٨] :

| المشهد المكرر | المشهد الأساسي |
| --- | --- |
| | (١) الفصل بالقدم بين الأم/ ليلى وسعيد |
| يتقدم حسام ويقف بين أقدام سعيد وليلى المتدتين» ٨٥٢. | «زوج الأم يدخل بقدمه بين المرأة والطفل/ سعيد» ٧٨٥. |
| | (٢) سب الرجل/ حسام سعيد |
| ـ ألق بهذا الطفل المتماوت فى أى مكان/٨٥٣. ـ قم يا كلب/ ٨٥٤. | ولد لكع لايبغي أن يتزحزح يا ابن النجسه أفسح لى شبراً أتمدد فيه/ ٧٨٥. |
| | (٣) ركل الرجل/ حسام لسعيد بالحذاء |
| «حسام يدفع سعيد بحذائه» ٨٥٤. | «زوج الأم يتحسس بطن سعيد الطفل بحذائه» ٧٨٥. |
| | (٤) إمساك الأم/ ليلى بحذاء الرجل/ حسام |
| ليلى «تمسك بحذاء حسام» ٨٥٤. | «الأم تمسك بحذاء الرجل» ٧٨٥. |
| | (٥) توسل الأم/ ليلى للرجل / لحسام |
| ـ حسام.. رفقاً<br>فسعيد متعب<br>لحظات، وسنمضى عن بيتك/ ٨٥٤. | ـ إنك رجل طيب<br>لا تتحرش بغلام مسكين/ ٧٨٧. |
| | (٦) استمرار الرجل/ حسام في اغتصاب الأم/ ليلى |
| ـ لا بل يمضى وحده<br>أنت تظلين معى، نشرب كأساً،<br>أو نسمع بعض الموسيقى<br>نتسلق سلمها<br>حتى نصل إلى آفاق الأمس/ ٨٥٤. | ـ ها !ها!<br>فى آخر زمن أتعلم من نجسه<br>كيف أكون ـ كما قالت ـ رجلاً<br>لكنى سأريك الآن<br>أنى رجل وزيادة / ٧٨٧. |

إن الجدول السابق يحدد ستة عناصر رئيسية متكررة فى المشهدين، ولكن - كما يقول لاكان - «بأى معنى يختلف المشهد الثانى عن المشهد الأول وهو يكرره؟

إنه، بكل دقة، يعنى أن المشهد الثانى يتيح لنا، عبر التكرار، فهم الأول وتحليله»[٣٦٩]، وبخاصة إذا التفتنا إلى أن صلاح عبد الصبور قد ربط المشهد الأول/ غرفة التذكارات السوداء بحدث سياسى خارجى «ليلة قتل الجراحي ورفاقه عام ١٩٣٥»، وربط المشهد الثانى - كما سنرى فى المحور التالى - بحدث سياسى خارجى أيضاً يتمثل فى «حريق القاهرة عام ١٩٥٢».

وإذا كان «التكرار هنا ليس تكراراً للتماثل ولكنه تكرار للاختلاف، إنه ليس تكراراً لموضوعات متشابهة ولكنه تكرار لبنية علاقات متباينة»[٣٧٠]؛ فإن هيمنة السلطة الباطشة / زوج الأم علي سعيد الطفل/ المستقبل واغتصابه للأم/ الوطن فى المشهد الأول يعد رمزاً يشير إلى حالة مصر فى ظل الاحتلال الإنجليزى والحكم الملكى، بينما تعد هيمنة حسام/ جاسوس السلطة على سعيد/ المثقف واغتصابه لليلى/ الوطن فى المشهد الثانى رمزاً يشير إلى حالة مصر فى ظل الحكم العسكرى بعد ثورة ١٩٥٢، على الرغم من تمويه صلاح عبد الصبور المتمثل فى ربطه بحريق القاهرة السابق على الثورة خوفاً من بطش

السلطة أيضاً. وبهذا تكون مصر قد انتقلت من الحكم الديكتاتورى للملك والاستعمار قبل الثورة إلي الحكم العسكري الديكتاتورى الذى يعتقل المثقفين ويدفعهم للجاسوسية والعمالة بعدها، وفقاً لرؤية صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته كلها.

فإذا كان صلاح عبد الصبور قد اعتمد على الأحداث السياسية التاريخية الواقعية فى هذا العمل؛ فإن «الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعية، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها، فيبدو الواقع في صورة جديدة له: صورته الفنية»(٣٧١). وعلينا لكى «نصبح نقاداً بالمعنى الحرفى أن نرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية لابد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة إلى الاتساق والتناسق فى العمل الفنى، إلى علاقته بالواقع، إلى نفاذ نظرته فى معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعى ثم الإنسانى».(٣٧٢)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن إيقاظ الذاكرة المقارنة للمتلقى عبر البنية الفنية لهذا المشهد، قد تدفعه إلى الربط بين جاسوسية حسام وإغماءة سعيد «عمر مفقود بين الماضى والمستقبل»(٣٧٣)، وشهادة توفيق الحكيم عن ثورة يولية التى يقول فيها: «كان النظام فى البداية يسير فى الطريق

الجيد، وإذا به ينقلب إلي نظام بوليسى، ومن نظام بوليسى إلى هزيمة فإلى وعى مفقود»[٣٧٤]، حيث ينطبق هذا الوعى المفقود على السلطة وعلى المثقفين العاجزين أيضاً، الذين كبلت السلطة حريتهم وفكرهم ثم طالبتهم بتحمل آثار هزيمة مفاجئة مدوية لم يشاركوا فى صنعها.

**(٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحى :**

**أ ـ الدخول والخروج:**

لا يخرج فى هذا المنظر أحد من المشاركين فيه، حيث يدور معظم المنظر بين ليلى وسعيد قبل أن يدخل عليهما حسام فقط، كما يتضح من إشارة العرض الآتية:

«سعيد يغمض عينيه، ويغفو.. يدخل حسام..»[٣٧٥]

حيث يرمز دخول حسام/ جاسوس السلطة فى هذه اللحظة السيميولوچية الدالة/ إغفاءة سعيد/ المثقف، إلى أن تقاعس المثقف عن أداء دوره التنويرى تجاه الوطن/ ليلى يفتح باب الهيمنة للسلطة الديكتاتورية.

**ب ـ نهايات المناظر:**

ينتهى المنظر بالمقطع الآتى:

«يقترب حسام من ليلى ليرفعها إليه، فيفيق سعيد ليجده أمامه»

سعيد: ماذا.. أنت

حسام: قم يا طفلى الضائع فامض إلى الشارع

أو فاصمت وتناوم

وأدر وجهك للحائط

هيا.. يا ليلى

«سعيد ينهض والتمثال فى يده، وينهال به على حسام»

حسام: «عند أول ضربة»

غافلنى المجنون

ليلى: مجنون.. مجنون.. مجنون

«تهرع للشباك لتفتحه»

سعيد: «يسقط إلى الأرض، وهو يصيح»

لن تأخذها منى

لن تأخذها منى

(صوت بائع صحف ينادى، ويصل صوته من الشباك المفتوح)

البلاغ.. المسائية.. القاهرة احترقت.. حريق القاهرة..

الأحكام العرفية.. حريق القاهرة.. حرق القاهرة..

«ستار»[٣٧٦]

إن خطاب حسام الذى يبدأ بوصف سعيد بقوله: «يا طفلى

الضائع»، وينتهى بمحاولة تكرار اغتصاب حبيبته ليلى أمامه «هيا.. يا ليلى»، يحمل سعيد والمتلقى معاً قصراً إلى استمرار المقارنة بين هذا المشهد ومشهد غرفة التذكارات السوداء. فإذا كان سعيد/ الطفل لم يستطع مواجهة زوج أمه فى المشهد الأول؛ فإن سعيد/ المثقف قد انحاز لرمز الثقافة والفن/ التمثال ليقاوم به حسام/ جاسوس السلطة ويمنعه من مواصلة اغتصاب ليلى/ الوطن فى المشهد الثانى.

أما اشتراك حسام وليلى معاً فى وصف سعيد بالمجنون بعد أن انهال على رأس حسام بالتمثال، فيعمل على ثلاثة محاور؛ الأول؛ عاطفى: يربط بين سعيد وقيس المجنون فى سياق التناص. والثانى فنى: يعمل على تهيئة المشاهد لتقبل نطق سعيد فى المنظر الرابع والأخير بكلام رمزى غير مباشر شبيه بالهذيان. والثالث سياسى: يرمز إلى رؤية مفادها أن الظروف التاريخية/ غياب الديمقراطية لم تكن قد تهيأت بعد أمام المثقف حتى يقوم بدوره فى مجابهة السلطة الديكاتورية دون أن يتعرض لبطشها كما سيتعرض سعيد للسجن، مما يتفق مع وصفه بكلمة مجنون Mad التى «غالباً ما تطلق على الأفراد الذين يأتون بسلوك غير متوقع أو غير متناسب مع الموقف، سواء من الناحية الفكرية أو الانفعالية أو السلوكية».(٢٧٧)

أما إشارة العرض المتمثلة فى «سقوط سعيد على الأرض»، فإنها تؤكد أن فعله فى هذا السياق لا يعد انتصاراً للمثقف على السلطة بقدر ما يمثل دعوة يائسة لمثقفين آخرين غير عاجزين للتصدى لها بالسيف المبصر.

إن سعيداً/ المثقف العاجز يتشبث بالدفاع عن ليلى بالتكرار المؤكد لقوله: «لن تأخذها منى»، وصلاح عبد الصبور يتشبث أيضاً بأن يدرك المشاهد تمام الإدراك العلاقة الواضحة بين ليلى والوطن عبر محورين؛ الأول: توازى الحدث الدرامى الداخلى المتمثل فى اغتصاب حسام جاسوس السلطة لليلى الوطن، مع الحدث السياسى الخارجى المتمثل فى حريق القاهرة، فى الموقع البنيوى المتميز نهاية المنظر. أما المحور الآخر: فيتمثل فى التكنيك الفنى الذى قدم به صلاح عبد الصبور الحدث السياسى الخارجى/ حريق القاهرة، وهو النداءات الخارجية لباعة الصحف/ الكولاچ Collage المتمثل فى «تدخل عنصر مرجعي، أو جزء من الواقع يبدو غريباً على السياق المسرحي داخل الخطاب الدرامى»(٣٧٨)، حيث لا يعد الكولاچ المسرحى «معادلاً للاستعارة بقدر ما هو معادل للمجاز، وهو يدفع المتفرج لأن يقوم بنفس عملية بناء المعنى وفقاً لهذا التباين»(٣٧٩)، بين السياقين.

وتجـدر الإشـارة فى هذا السـيـاق إلى نقطتين؛ الأولى: أن اختيار صلاح عبد الصبور لحادث حريق القاهرة تحديداً يعد اختياراً سيميولوچياً دالاً يشى برؤيته الممتدة فى دراماته والمتمثلة فى اتصال خيط الديكتاتورية من الحكم الملكى إلى الحكم العسكرى؛ لأن هذا الحادث يمثل جسراً بين الملكية وثورة ١٩٥٢، حيث يعد نزول الجيش إلى الشارع لأول مرة للمشاركة فى السيطرة على الموقف فى ١٦ يناير بروفة لنزوله مرة أخرى فى ٢٣ يوليو من العام نفسه.

أما النقطة الثانية : فتتمثل فى أنه إذا كانت آثار حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ قد تمثلت فى «إقالة وزارة الوفد، وتصفية حركة الفدائيين التى كانت تكافح القوات البريطانية فى منطقة القناة، وإعلان الأحكام العرفية»[٣٨٠]، مما يمثل انكساراً حاداً فى مسيرة النضال نحو الحرية والديمقراطية، فإن صلاح عبد الصبور قد قدم للمتلقى هذا الحدث فى صورة فنية متوازية تتمثل فى نداءات باعة الصحف النثرية الكاسرة للإيقاع العروضى الذى ينتظم المسرحية.

وبغض النظر عن العناصر المتعددة شبه المجهولة المتسببة فى هذا الحريق[٣٨١]، فإن أهم الدروس المستفادة منه تتمثل فى أنه «يتعذر على شعب من الشعوب أن يخوض معركته الوطنية

ضد الاحتلال الأجنبى ما لم تكن جبهته الداخلية سليمة متماسكة مطهرة من عناصر التآمر والعمالة»[٣٨٢]، وهذه المقولة تمثل خلاصة هذا المنظر أيضاً، الذى يؤكد أنه لا يمكن للمثقفين الثوريين أن يتمكنوا من مواجهة السلطة الديكتاتورية إلا إذا اتحدت صفوفهم وتطهروا من العمالة والجاسوسية.

إن حريق القاهرة الذى اختتم به صلاح عبد الصبور هذا المنظر، هو الحدث الجوهرى الذى سيعتمد علي تداعايته فى التمطيط الدرامى للمسرحية كما سنرى.

## «الفصل الثالث»
## «المنظر الثالث»

### (١) الزمان:

تنحصر الإشارة للزمان فى هذا المنظر القصير ـ الذى يصور النهايات التى وصل إليها كل فرد من أفراد المجموعة بعد أن انفرط عقدها ـ داخل الحوار فقط، وإن كانت تتوزع بين الزمان التاريخى الخارجى والزمان الدرامى الداخلى، كما سنرى.

#### أ ـ الزمان التاريخى الخارجى :

ويتمثل فى الإشارة المتكررة إلى حريق القاهرة بوصفه

الحدث الخارجي المهيمن الذى سيتحكم فى ردود الأفعال المستقبلية للشخصيات داخل العرض:

زياد: لكن يا أستاذى الطيب

من أى المدن سنرحل

فلعلك تعلم..

أن مدينتنا احترقت(٣٨٣)

حيث يعتمد هذا المنظر على اختيار كل شخصية للمكان الرمزى البديل الذى ترى فيه مستقبلها بعد حريق القاهرة.

**ب ـ الزمان الدرامى الداخلى :**

١ ـ هنا والآن.

وتتكرر الإشارة للزمان الدرامي الداخلى هنا والآن داخل هذا المنظر القصير ثلاث مرات؛ الأولى: تتصل بأبطال العرض المفقودين «حسام بالجاسوسية وحسان وسعيد بالسجن» من زاوية، وبلوحات أبطال النضال القومي الراحلين الذين خاب مسعاهم من زاوية أخرى، بعد أن عاد المشهد إلى حجرة التحرير من جديد.

الأستاذ: والآن..

لنودع من ضاعوا منا في طرق الوحشة

ولنتذكر أنا قدمناهم قرباناً للريح

كى تجتاز بنا البحر إلى مدن المستقبل(٣٨٤)

والثانية: تتصل بأبطال العرض الحاضرين الذين يرتفع عنهم الستار «الأستاذ ـ زياد ـ حنان ـ سلوى» من زاوية، وبلوحة دون كيشوت التى تحتل بؤرة المشهد من زاوية أخرى.

الأستاذ: ماذا نفعل؟

ولماذا نتجمع نتفرق(٣٨٥)

حيث يتخذ صلاح عبد الصبور من حريق القاهرة برهانا على عبثية الصراع النضالى الدون كيشوتى للمثقفين الثوريين أبطال العرض من أجل الحرية والعدل فى هذه الظروف السياسية العصيبة، مما سيدفع كل من تبقى منهم إلى التوجه وجهة أخرى فى نهاية هذا المنظر كما سنرى.

أما المرة الثالثة: فتتصل بأقوى أفعال السلطة الباطشة بالمثقفين الثوريين داخل النص، والمتمثلة فى غلق المجلة «الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد الآن»(٣٨٦)، التى سيتم الحديث المفصل عنها فى الجزء الخاص بسيميولوچيا التقطيع المسرحى: الدخول والخروج.

٢ ـ الإشارة للزمان الدرامى القادم.

ويمكن تقسيمها داخل هذا المنظر إلى محورين؛ الأول: يعبر عن بصيص الأمل فى المستقبل المشرق، ويأتى دائماً على لسان

الأستاذ الذى يصعب عليه تعديل مواقفه فى هذه المرحلة المتقدمة من العمر، مثل قوله:

لا.. لا يا ولدى

الواجب أن نعلو فوق المأساة

نتجاوزها لكن لا ننساها

يوما سنعيد بناء مدينتنا الحلوة

قاهرة الأيام، الحب الأول(٢٨٧)

وذلك قبل أن ينسحب هو أيضاً فى ختام المنظر بعد غلق الجريدة وسحب رخصتها.

أما المحور الثاني: فيتعلق بمساعدة المشاهد على خلق العالم الدرامى التخييلى عبر إخباره بما ينوى الأبطال عمله من أفعال، مثل قول زياد:

وسأجمع امتعتى اليوم، وأرحل فى الغد(٢٨٨)

وقول الأستاذ:

وسأبقى وحدى لحظات كى أجمع أوراقى

ثم أزور سعيداً فى السجن

وأعود إلى بيتى(٢٨٩)

حيث يعد قول الأستاذ السابق تمهيداً سيميولوچيا يجعل المتلقى مستعداً نفسياً لتقبل التمطيط الدرامى المتمثل فى المشهد

الختامى «زيارة الأستاذ ثم ليلى لسعيد فى السجن» بعد انتهاء الصراع الدرامى الحقيقى بين المثقف والسلطة فى المسرحية بنهاية هذا المنظر.

**(٢) المكان :**

**أ ـ خارج الحوار:**

تنحصر الإشارة للمكان خارج الحوار فى بداية المنظر فقط، وتتمثل فى عبارة «غرفة التحرير»، حيث أصبح هذا المكان مألوفاً للمشاهد، بعد أن دارت فيه أحداث أغلب المشاهد السابقة. وإذا كان «العرض يكتسب خاصية مكانية عبر تكرار بعض الصور المكانية»[٣٩٠]؛ فإن هذا المكان صار يحمل دلالة درامية بوصفه الساحة الرئيسية لصراع المثقف/ السلطة، ويحمل دلالة سيميولوچية أيضاً عبر جدلية اللوحة/ اللوحات.

**ب ـ داخل الحوار:**

١ ـ المكان الممتد داخل المبنى الدرامى وخارج الخشبة.

ويتمثل فى قول الحاج على الذى سبقت الإشارة إليه «الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد الآن»، حيث تعد المطبعة مكاناً ممتداً داخل المبنى الدرامى للجريدة ولكن خارج الخشبة، مما سمح لصلاح عبد الصبور بتجنب عرض المواجهة المادية المباشرة بين المثقف والسلطة، والمتمثلة فى مداهمة الشرطة

للجريدة وإغلاقها وسحب رخصتها، والاكتفاء بعرض المواجهة الفكرية وإظهار آثارها على المثقف المستباح المستضعف.

٢ ـ ربط الشخصيات بالمكان الخارجي:

في مقابل ربط الشخصيات بالمكان المسرحي هنا والآن الذي رصدناه في المناظر السابقة، يطالعنا في هذا المنظر ربط الشخصيات بالمكان الدرامي الخارجي تمهيداً لإغلاق الجريدة/ المكان ساحة الفعل الثقافي الثوري النضالي، حيث يظهر المكان الخارجي بوصفه المكان الآخر حيناً، وبوصفه المكان البديل أحياناً أخرى كما سنرى في هذا الرصد التفصيلي للأماكن، وربطها بالشخصيات داخل هذا المنظر. فالفضاء «المسرحي الخارجي يمتد بعيداً بقدر ما يريد الكاتب متضمناً استجابة خيالية من الجمهور».(٣٩١)

أ ـ المكان المبغى :

ويرتبط بشخصية زياد كما يظهر من الحوار الآتي:

الأستاذ: قل لي يا ولدي

في أي مكان كنت؟

في ليل الموت

زياد: في دار بغاء

ولهذا لن أكتب حرفاً بعد الآن(٣٩٢)

حيث يتجلى المبغى بوصفه المكان الآخر الذى كان فيه زياد أثناء حريق القاهرة، مما يعد إشارة إلى أن تقاعس المثقف عن أداء رسالته التنويرية مهما كانت الظروف المعوقة، يفتح الباب لمزيد من الديكتاتورية.

ب ـ المكان الدير:

ويرتبط بشخصية سلوى كما يظهر من الحوار الآتي:

سلوى: لا.. يا أستاذ

لن أتزوج حسان

بل أتزوج مصلوباً مثلى

كى تفني أحزانى فى أحزانه

عالمنا، عالمكم، عالم حسان قد مات

ولهذا فأنا أذهب للدير

الأستاذ: الدير

آخر ما يخطر فى بال

سلوى : أول ما خطر ببالى حين احترق العالم

فى قريتنا دير، أذهب كى أطرق بابه(٣٩٣)

حيث يتجلى الدير بوصفه المكان البديل لسلوى التى عرفنا عنها فى المنظر الثالث من الفصل الأول أنها تعترف لقسيس وتستلهم القوة من دينها، لهذا فهى بعد أن فقدت الثقة فى

جدوى النضال، بل فى العالم المادى برمته ـ قررت أن تتجه وجهة روحية خالصة ترحمها من سجن الحبيب وبطش السلطة وضياع الحلم المثالى بالحرية والعدل.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى نقطتين؛ الأولى: أن ملامح المسيح قد ظهرت مرة أخرى على وجه المثقف المناضل المقهور من السلطة، كما ظهرت على وجه الحلاج، لكنها لم تظهر فى لحظة التنوير/ الفاعل كما كانت مع الحلاج فى لحظة الانسحاب/ الدير. أما النقطة الأخرى: فتتمثل فى أن رأى الأستاذ الذى يقابل بين المثقف المناضل والراهب «آخر ما يخطر فى بال» يطرح رؤية تقدميه تتمثل فى أن الاختيار الدينى عموماً يعد فى بعض صوره مهرباً روحياً من مواجهة المشكلات الحياتية والسياسية التى تحتاج إلى المجابهة من أجل الحل، وبخاصة إذا ربط المتلقى بين وجهة نظر الأستاذ هذه واعتراض حسان على سلوى فى المنظر الثالث من الفصل الأول:

لكنى لا أتصور

أن فتاة متقدمة الفكر

تعترف لقسيس أو توقد شمعاً للعذراء[٣٩٤]

فالعالم الدرامى «الحقيقى ـ فى مقابل التخييلى ـ يكون عرضة لتأملات وتصورات لاتسقطها الشخصيات فحسب، بل

يسقطها كذلك المشاهدون الذين يراقبونه»[٣٩٥]، حيث «يظل المسرح خطاباً ميتاً دون التناول التأويلى لعلاقة القارئ المتلقى».[٣٩٦]

جـ ـ المكان روضة الأطفال:

ويرتبط بشخصيتى زياد وحنان، كما يظهر من الحوار الآتى:

زياد: أنا أيضاً أحمل أخباراً يا أستاذ

قد غيرت طريقى

حدثنى أحد صحابى عن روضة أطفال فى بلدتهم

تطلب من يتعهدها

وسأجمع أمتعتي اليوم، وأرحل في الغد

حنان: هل تأخذنى معك زياد؟

زياد: بل إنى أرجو

حنان: أنا أيضاً مغرمة بالأطفال

زياد: أنا اؤمن بالأطفال[٣٩٧]

حيث تتجلى روضة الأطفال بوصفها المكان البديل لزياد وحنان، فهما لم ينسحبا تماماً، فقط قاماً بتغيير رهانهما الخاسر على إصلاح الواقع إلى الرهان على إمكان إصلاح المستقبل المتمثل فى الأطفال.

د ـ المكان البيت:

ويرتبط بشخصية الأستاذ كما يظهر من الفقرة الآتية:

انصـرفـوا يا أبنائى دون وداع وسـأبقى وحـدى لحظات كى

أجمع أوراقى

ثم أزور سعيداً فى السجن

وأعود إلى بيتى

كى أنتظر غداً قد يأتى أو لا يأتى(٣٩٨)

حيث يتجلى البيت بوصفه المكان البديل الذى أجبرت السلطة الأستاذ على الاعتكاف داخله، فى انتظار غد قد يسمح له أو لا يسمح بمواصلة رسالته المثالية التنويرية المتفائلة التى أفنى عمره من أجلها.

هـ ـ المكان السجن :

ويرتبط بشخصية سعيد، كما ظهر فى الفقرة السابقة، كما يرتبط بشخصية حسان أيضاً عبر الحوار الآتى:

الأستاذ: هل تنتظرينه؟

سلوى: لا.. يا أستاذ

لن أتزوج حسان(٣٩٩)

حيث يتجلى السجن بوصفه المكان الآخر الذى تبطش فيه السلطة بالمثقف الثورى عندما يحاول التمرد عليها.

وعلى الرغم من احتواء هذا المنظر القصير على الإشارة لهذه الأماكن الخمسة، فإن فضاء النص يدفع المتلقى إلى استنتاج المسكوت عنه من الأماكن الأخرى التى تتعلق بباقى أبطال العرض، وتتمثل فى مكانين:

و ـ المكان السلطة:

ويمثل المكان البديل الذى اختاره حسام لينعم فيه بترف العيش بعيداً عن عناء النضال بعد أن تحول من مثقف ثورى إلى مثقف عميل.

ز ـ المكان المابين:

وهو المكان الضبابى غير المحدد الذى يمثل المكان الآخر أو البديل لشخصية ليلى، والذى يحرص النص على تقطيع كل الخيوط التى قد تؤدى بالمتلقى إلى استنتاجه، حتى يؤكد النص أن ليلى تعد رمزاً حراً للوطن بعد الثورة أكثر من كونها شخصية درامية عادية داخل النص. ولهذا فإن صلاح عبد الصبور يحرص على تمطيط المسرحية فى منظر تال يلح فيه على إبراز هذه النقطة فيما يعد فتشاً صريحاً للرمز يتفق مع نزعة صلاح عبد الصبور التوصيلية ورسالته التنويرية.

### (٣) الديكور:

المكان فى هذا المنظر هو غرفة التحرير؛ حيث نعود إلى ديكور لوحات أبطال النضال القومى الذين تحتل صورهم الواضحة والمشوشة الحائطين الجانبيين للمسرح، بينما تقبع فى بؤرته لوحة دون كيشوت، كما أوضحنا بالتفصيل فى بداية المسرحية.

وبما أن هذا المنظر يرصد انكسار حلم المثقفين الثوريين المناضلين من أجل الحرية والعدل، واكتشاف زيف صراعهم الوهمى مع السلطة ـ بالكلمات فقط ـ الذى لم يستطع حماية القاهرة من الحريق، فإنه من الطبيعى أن يرتبط الحوار رمزياً بدلالة اللوحة/ اللوحات منذ مفتتح المنظر حيث يقول الأستاذ:

وكما كان الأبطال القدماء:

ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين وأسمار الفقراء

سنودع قتلانا، نتهشم فوق شواهدهم حزناً مكبوحاً وأنينا

ثم نجمع ما ذاب حنينا من أنفسنا، ونغنى

فالمعركة المحتدمة

لا تمهلنا حتى نمنح إخواناً شرفاء

ما هم أهل له

من دمع وبكاء[٤٠٠]

فالمتلقى الذى يشاهد العرض سيضم إلى «قصص الشعراء الجوالين وأسمار الفقراء» فناً آخر يتمثل فى لوحات أبطال النضال القومي؛ حيث تتجلى هذه الفنون جميعاً فى هذا السياق بوصفها شواهد دامعة منصوبة على أضرحة أولئك الأبطال الذين باء مسعاهم لتحقيق الحرية والعدل بالفشل، سواء على جدران المسرح أو فى ساحة العرض «حسام ـ حسان ـ سعيد»، مما يؤكد أن «الفضاء المسرحى هو صورة لمختلف القنوات المجازية والاستعارية فى النص».[٤٠١]

أما المجموعة المتبقية من أبطال العرض فى هذا المنظر، والتي تصور الأستاذ فى بدايته أنها ما زالت طرفاً فى «المعركة المحتدمة» بين المثقف والسلطة، فإنه سرعان ما يتكشف عبر ربط الأحداث الداخلية للعرض بحريق القاهرة أنها تحارب طواحين الهواء فى معركة دون كيشوتية عبثية غير مجدية:

ماذا نفعل؟

ولماذا نتجمع، نتفرق

نتأمل أو نبكى، نضحك أو نتحذلق

نصرخ وندخن

نتهلل ونئن

ما دمنا أغفينا ذات مساء

وتركنا حبة أعيننا في كنف الغرباء

ممن زعموها ابنتهم

وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة في فرشتها الخضراء(٤٠٢)

حيث يصل اليقين من لا جدوى الصراع العبثي الدون كيشوتي بين المثقف والسلطة ذروته في ختام هذا المنظر المتمثل في جمع الشرطة للأعداد من المطبعة وسحبها رخصة الجريدة.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى نقطتين؛ الأولى: أن عودة الديكور في هذا المنظر إلى غرفة التحرير، وتعلق الخطاب داخله بدلالة اللوحة/ اللوحات، وختام المنظر بإثبات عبثية الصراع الدون كيشوتي بين المثقف والسلطة في هذ الفترة، يعد تصديراً للوحة دوميـيه يمهد لسعيد أن يطلب من الأستاذ في المنظر التالي لعبة سيميولوجية دون كيشوتية دون أن تخفى دلالتها الرمزية على المتلقي. فأشياء المشهد الدرامي «قليلة متأنية بطيئة، لا تبرز أهميتها إلا إذا وجه لها الإنسان الحاضر انتباهه أو أشار إليها بالكلمات، مما يجعل المشهد الدرامي ذا صبغة إنسانية في مقابل المشهد السينمائي الذي تغلب عليه الآلية وحركة الكاميرا».(٤٠٣)

أما النقطة الثانية: فتتمثل في أن التصوير المجازى لحريق القاهرة على أنه اغتصاب مؤسس على تزييف الوعى فى الفقرة السابقة، يدعو المتلقى إلى الربط مرة أخرى بين المرموز إليه/ الوطن، والرمز الفنى/ ليلى، التى شاهدنا إغتصابها المؤسسس على تزييف الوعى فى الفصل السابق؛ حيث يؤكد بارت أن «الأمانة تقتضى أن تعلن اللغة عن نفسها باعتبارها نظاماً يفرز معانيه من تراكيبه وتقاليده، لا أن تنكر وجودها وتدعى بأنها أداة توصيل شفافة تقدم الواقع كما هو دون تدخل من أى نوع»[٤٠٤]، ولاعيب فى ذلك مادام الكاتب يسخر المجاز الشعرى فى خدمة الدراما.

**(٤) الشخصيات:**

تعلن إشارة العرض في مفتتح المنظر أن الشخصيات التى يرتفع عنها الستار هى شخصيات: «الأستاذ - زياد - حنان - سلوى»[٤٠٥]، وهى المجموعة التى لم يتحدد مصيرها بعد سواء بالسقوط مثل حسام أو بالسجن مثل حسان وسعيد؛ حيث يتم تحديد وجهتهم الدرامية داخل هذا المنظر.

ولا يخرج أحد من أبطال العرض أثناء المنظر، أما دخول شخصيات جديدة إلى ساحة العرض فيقتصر على شخصية الحاج على التى سوف نتعرض لتحليل لحظة دخولها فى الجزء

الخاص بسيميولوچيا التقطيع المسرحى: الدخول والخروج.

وتتم داخل هذا المنظر الإشارة إلى شخصيتين من أبطال العرض؛ وهما حسان وسعيد، وقد سبقت الإشارة إليهما فى الجزء الخاص بالمكان السجن. أما الشخصية الخارجية الوحيدة التى تظهر فى هذا المنظر فهى شخصية المسيح، وقد سبقت الإشارة إليها أيضاً فى الجزء الخاص بالمكان/ الدير.

**(٥) الخطاب الشعرى:**

ينحصر الخطاب الشعرى داخل هذا المنظر فى دائرة الديالوج وشعرية المسرح فقط، مما يتناسب مع قصره وطبيعته الحاسمة المعتمدة على تحديد مصير باقى أفراد مجموعة المثقفين المناضلين.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أنه حتى التصوير الشعرى المحصور فى وصف الأستاذ لحريق القاهرة داخل هذا المنظر عبر رمز المرأة المغتصبة بعد تزييف وعيها، له دور درامى حيوى أيضاً، كما أوضحنا فى نهاية الجزء الخاص بالديكور.

**(٦) مسرحة الأفكار:**

تتمثل مسرحة الأفكار داخل هذا المنظر فى ثلاثة نقاط :

أ ـ المثقف الحر فى مقابل السلطة :

وسوف نرجىء الحديث عن هذه النقطة إلى الجزء الخاص

بسيميولوچيا التقطيع المسرحى.

ب ـ الدين فى مقابل التقدمية :

وقد سبق تحليل هذه النقطة في الجزء الخاص بالمكان الدير.

جـ ـ الكلمة فى مقابل الفعل :

حيث تتم إثارة هذه القضية القديمة مرة أخرى فى بداية هذا المنظر عبر الحوار الآتى:

زياد: أستاذى الطيب

هل ترحل للمستقبل

فى سفن من ورق الصحف الأصفر؟

الأستاذ: رفقاً يا ولدى!

هذا ما نملك أن نفعل

لابد وأن نؤمن فى شىء

زياد: لكن يا أستاذى الطيب

من أى المدن سنرحل

فلعلك تعلم..

أن مدينتنا احترقت(٤٠٦)

فزياد ينكر قدرة الكلمات وحدها على تحقيق الحرية والعدل فى صراع المثقف مع السلطة مبرهناً على رأيه باحتراق القاهرة التى عجز المثقفون الثوريون عن مجرد حمايتها،

والأستاذ ـ الذى يتكرر وصف زياد له بالطيب مرتين للدلالة علي مثاليته المفرطة ـ يظل متمسكاً بالكلمة بوصفها وسيلة المثقف الوحيدة التى يجيدها ويحلم بتغيير العالم بواسطتها، بل إنه يظل يدعو تلاميذه إلى الوقوف بجوارها حتى لحظة دخول الحاج على عامل المطبعة، فى نهاية المنظر كما يتضح فى المحور التالى.

**(٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحى:**

**أ ـ الدخول والخروج :**

لا خروج فى هذا المنظر، وينحصر الدخول إلى ساحة العرض فى شخصية الحاج على التى يمكننا أن نكتشف الدلالة السيميولوچية لاختيار لحظة دخوله عبر المقطع التالى:

الأستاذ: لم هذا.. يا أبنائى

لا تدعونى وحدى فى شيخوختى الصدئة

أحمل عبء الكلمة

أيئستم.. ستسير الأحوال إلى شط الخير

سيعود سعيد.. وحسان

وسينضم إلينا فرسان جدد، أصلب منا عوداً،

أكثر منا قدرة

وسنكتب .. ونمثل ونحب،

وستصبح هذه الأيام المره

ذكرى واهنة منطفئه

«يدخل الحاج على عامل المطبعة»

الحاج على : عفواً يا أستاذ

الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد الآن

ويقولون : الرخصة قد سحبت

الأستاذ: «بعد برهة»

زوجك ينتظرك يا سلوي

والأطفال يريدونكما .. يا ولدى

انصرفوا يا أبنائى، دون وداع

وسأبقى وحدى لحظات كى أجمع أوراقى

ثم أزور سعيداً فى السجن

وأعود إلى بيتى

كى أنتظر غداً قد يأتى أو لا يأتى[٤٠٧]

فالأستاذ المثالى المتفائل ما زال يحاول إيقاف ما بالقول/ الانسحاب، وإقناع تلاميذه بعدم اليأس عبر سلسلة من الأفعال المصدرة بالسين والمعبرة عن رؤية مستقبلية متفائلة «ستسير - سيعود - سينضم - سيصبح». لكن دخول الحاج على فى هذه اللحظة يقطع حديثه الداعى إلى الوقوف فى صف الكلمات عبر

أفعال السلطة الباطشة «الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد الآن» حيث تقف الآن/ الواقع الراهن فى مقابل كل سينات الرؤية المستقبلية المتفائلة وتتفوق عليها، فهى مشفوعة بالفعل القمعى «مصادرة الأعداد ـ سحب الرخصة». فدخول الحاج على فى هذه اللحظة يؤكد أن السلطة علاوة على أنها لا تسمح للمثقف بالقيام بدوره الثورى التنويرى، فإنها تمنعه أيضاً من مجرد الحلم الرومانسى بالمستقبل المشرق، كما مر بنا قبل ذلك فى نهاية المنظر الأول من المسرحية، عندما قطع دخول الحاج على أيضاً بمقال الأستاذ المصادر من السلطة استكمال توزيع أدوار مجنون ليلى/ الحلم الرومانسى على مجموعة الصحفيين الشبان.

فقد ثبت بالإبانة المسرحية أن الكلمة/ المثقف تنهار أمام الفعل/ السلطة، والأستاذ نفسه أصبح لا يجد مفراً من أن يجمع أوراقه بوصفه نبياً يحمل قلماً ينتظر غداً قد يأتى فيه أو لا يأتى نبى يحمل سيفاً، قادر على تحقيق الحرية والعدل. وإذا كان «الخطاب المسرحى أكبر دليل على الخاصية اللافردية للإخبار»[٤٠٨]؛ فإن صلاح عبد الصبور نفسه «لم يكن يريد أن يكون بطلاً.. كان يريد أن يكون شاعراً. ولم يكن يريد أن يكون فارساً حاملاً للسيف، بل كان يريد أن يكون فناناً صاحب كلمة،

ولم يكن يرى نفسه سوى «فنان فرد» بلا سلطان، ولا حول ولاطول، ولاقدرة له على أن يحارب ويصارع»[٤٠٩]؛ حيث «تكمن إشكالية الكتابة المسرحية (الأدبية) فى تغطية لغة الأنا بلغة الآخر المعادلة لرفض التعبير عن الذات».[٤١٠]

**ب ـ نهايات المناظر:**

ينتهى المنظر بالمقطع الآتى :

الأستاذ: «يجلس على المكتب، يجمع أوراقه، ثم ينادى:

يا حاج على

لا تنسى أن تغلق باب المكتب

أن تغلق باب الشقة

أن تغلق باب المبنى

هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه، أو نتأمله،

أو نتغنى، أو حتى.. نوجد

يا حاج على

أغلق كل الأبواب

أغلق.. أغلق.. أغلق..

«ستار»[٤١١]

إن صلاح عبد الصبور قد أغلق فى هذا المقطع الختامى ذى الموقع البنيوى المتميز كل الأبواب عبر التكرار اللغوى المكثف

للمصدر المؤول أولاً: «أن تغلق» ثلاث مرات، ولفعل الأمر ثانياً: «أغلق» أربع مرات، بحيث يكون مجموع مرات التكرار سبع مرات في تسعة سطور بنسبة تكرار «٧٨٪»، في إشارة بنيوية ولغوية واضحة إلى غلق السلطة لكل السبل أمام المثقف الحر حتى لا يكتب أو يتأمل أو يتغنى أو حتى يوجد، كي لا يمارس دوره التنويرى في تنوير الشعب ضد الديكتاتورية.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنه في مقابل غلق جرائد التنوير قبل الثورة وسحب رخصها، نجد ضرب الاستقلال الصحفي بعد الثورة أيضاً «بما جرى لجريدة المصرى عام ١٩٥٤، وإعادة ترتيب جدول نقابة الصحفيين عام ١٩٥٥ وصولاً إلى ما يسمى بتنظيم الصحافة، مروراً باعتقال قادة الرأى في كل الاتجاهات».[٤١٢]

كما نجد أيضاً إجهاض مشروعات المجلات الثقافية التى كان صلاح عبد الصبور نفسه أحد ضحاياها وفقاً لرواية لويس عوض؛ حيث يقول: «فكر هيكل في مجلة ثقافية شهرية تصدر عن الأهرام، لمواجهة مجلات وزارة الثقافة التى أصبحت يمينية على الرغم من إنفاق الدولة عليها، اتخذنا لها بالفعل اسم «العصر» وأعددنا منها حوالى ستة أعداد تجريبية. وأثناء الانهماك المضنى من جانبى ومن جانب زملائى في القسم

الأدبى بالأهرام من أمثال صلاح عبد الصبور وغالى شكرى ومصطفى إبراهيم وماهر فؤاد ووحيد النقاش، وقعت حرب ١٩٦٧. فانتهت تجارب إصدار «العصر» وكان الجو كله مهيأ لتوقف أشياء وأمور عديدة»[٤١٣]، حيث تعد حادثة حريق القاهرة داخل النص رمزاً يشير إلى نكسة السابع والستين، وفقاً للتأويل السيميولوچى الذى يطرحه النص ويمتد بدلالة المواجهة بين المثقف والسلطة، إلى ما بعد ثورة ١٩٥٢ أيضاً. وربما كانت لحظة الغلق المحكم هذه لحظة مناسبة لختام المسرحية المعبرة عن قهر المثقف، لكن صلاح عبد الصبور قد فضل تمطيط النص فى منظر آخر قصير يكمل فيه سعيد قصيدته ويفتح بصيصاً من الأمل أمام المستقبل.

## «الفصل الثالث»
## «المنظر الرابع»

### (١) الزمان:

لا يوجد داخل هذا المنظر القصير جداً الذى يزور فيه الأستاذ وليلى سعيد فى السجن زيارة خاطفة؛ أى إشارة للزمان خارج الحوار، أما داخل الحوار فتتحصر الإشارة الزمانية فى التعريض الرمزى بحادثة حريق القاهرة أثناء حوار

ليلى/ سعيد كما سنرى عند تحليله.

### (٢) المكان:

تنحصر الإشارة للمكان خارج الحوار فى عبارة «سعيد فى الحبس» التى نصادفها فى المفتتح. أما داخل الحوار فتنحصر فى ربط الشخصيات بالمكان السجن من خلال قول الأستاذ لسعيد:

الضربة ليست بمميته
ولقد وكلت صديقاً من أبرع أهل القانون
وستخرج عن قرب(٤١٤)

وتجد الإشارة فى هذا السياق إلى أنه ما دامت «خشبة المسرح ترمز دائماً إلى فضاءات اجتماعية ثقافية»(٤١٥)، فعلينا أن ننتبه إلى أن رحلة نضال المثقف الثورى ضد السلطة الديكتاتورية فى هذه المسرحية، قد بدأت من ساحة النضال/ غرفة التحرير فى الفصل الأول، وانتهت فى ساحة السجن/ سيف السلطان فى الفصل الأخير، مما يعد إبانة مسرحية وإشارة مكانية سيميولوچية إلى هيمنة السلطة الديكتاتورية على مقاليد الأمور تماماً فى هذه الفترة.

وربما كان من الطريف ملاحظة أن «وسائل احتفاظ الطاغية بعرشه» كما حددها أرسطو(٤١٦)، تنطبق على النص تمام

الانطباق، ففي مقابل القضاء على البارزين من الرجال وأصحاب العقول الناضجة واستئصال كل من تفوق أو حاول أن يرفع رأسه، نجد اعتقال حسام المناضل المرموق. وفي مقابل إعطاء الطاغية ثقباً صغيراً ينظر منه ليرى أفعال مواطنيه حتى يعتادوا علي الهوان ويألفوا العبودية اليومية. نجد إرجاع الرقابة للمقالات المرفوضة النشر بشكل شبه يومي ينتهي بمصادرة الأعداد. وفي مقابل منع المواطنين من التجمع لأغراض ثقافية، نجد غلق المجلة وسحب رخصتها. وفي مقابل أن تكون له شرطة سرية وجواسيس أو عيون يبثها في أرجاء البلاد، نجد جاسوسية حسام. وفي مقابل إقفار رعاياه حتى لا يكلفه حرسهم شيئاً من جهة، وحتى ينشغل المواطنون من جهة أخرى بالبحث عن قوت يومهم فلا يجدون من الوقت ما يتمكنون فيه من التآمر عليه، نجد الفقر المدقع لسعيد وأسرته في غرفة التذكارات السوداء.

أما «الغايات التي يتطلع إليها الحاكم عن طريق الوسائل السابقة» كما حددها أرسطو أيضا»[٤١٧]، فهي تتفق تمام الاتفاق مع نهاية مسرحتنا.

١ ـ تدمير روح المواطن، لأن الطاغية يعلم علم اليقين أن صاحب الروح الفقيرة ـ وهو الذليل الخانع ـ لن يتآمر عليه على الإطلاق.

٢ ـ ارتيــاب المواطنين بعــضـــهم من بعض، إذ إنه لا يمكن القضاء على الطاغية إلا إذا اتحد المواطنون، وتشاوروا، ووثق كل منهم بالآخر.

٣ ـ أن يصبح المواطنون عاجزين عجزاً تاماً عن أى فعل، ومن ثم يكون السعى إلى القضاء على الطاغية ضرباً من المحال. ولا أحد يحاول أن يصنع المستحيل، ومن ثم فلا أحد يحاول أن يطيح بالطاغية، ما داموا قد أصبحوا جميعاً عاجزين عن الحركة.

فسعيد وحسان فى السجن، وسلوى قد ذهبت للدير، وزياد وحنان قد ذهبا للمنفى الاختيارى فى روضة أطفال القرية، والأستاذ أجبر على الاعتزال ولزوم البيت بعد إغلاق الجريدة، وسحب رخصتها. وإذا كان حسام هو الذى وشى بحسان وسعيد وأدخلهما السجن، فإنه أيضاً قد صار عاجزاً عن النضال بعد أن سقط فى الجاسوسية؛ حيث تعم المأساة وتتجلى «ذروة الشفقة عندما يستثير المنتصر والضحية تعاطفنا»[٤١٨]، كما يقول شيلر.

**(٣) الديكور:**

لا توجد إشارة صريحة للديكور داخل هذا المنظر سواء خارج الحوار أو داخله، ولكن توجد إشارة إلى ملامح الدون

كيشيوتيه تتمثل فى اللوازم المسرحية/ اللعبة السيميولوچية التى طلبها سعيد من الأستاذ أثناء زيارته له.

الأستاذ: سعيد

هل أرسل دخاناً وطعاماً

سعيد: لا.. فتش لى عن لعبة

كنت أراها وأنا طفل

رجل فى ثوب مهرج

مخروم ومعلق

فى عقله سلك

تضغط.. يعلو

تضغط.. يهبط

طبعاً، فى الأحوال العادية يهبط

لكن لا يسقط أبداً أو يخرج

من برواز السلك(٤١٩)

فكما يقول بارت: «إنه فى اللحظة التى يتم فيها مقارنة إشارتين معاً، فإن الضمير الرمزى يختفى ليحصل محله ضمير أو وعى قياسى. هذا الوعى القياسى يحدد المعنى، لا بما يدل عليه الرمز، وإنما بطريقة تركيبية مع معان أخرى فى علاقات متعددة الأبعاد»(٤٢٠)؛ حيث تعد هذه اللعبة معادلاً للوحة دون

كيشوت التى كانت تحتل بؤرة الديكور فى المنظر السابق مباشرة، والتى تهيمن على ديكور العرض جملة بوصفها بؤرة الديكور في أربعة مناظر من تسعة. حيث تشترك اللعبة مع اللوحة فى الدلالة على الصراع المثالى/ محاولة الصعود السرمدية «لكن لا يسقط أبداً أو يخرج من برواز السلك»، الذى ينتهى دائماً بالفشل «فى الأحوال العادية يهبط»؛ حيث يصبح الصراع عندئذ «تضغط.. يعلو، تضغط.. يهبط» صراعاً بلا جدوى كما هو حال أبطال العرض المثقفين الثوريين فى صراعهم مع السلطة الديكتاتورية من أجل الحرية والعدل، وحال أبطال النضال القومى فى فترة ما قبل الاستقلال، وحال دون كيشوت الذى صارع طواحين الهواء قبلهم. فبوصفنا «مؤولين سيميائيين لسنا أحراراً فى صنع المعنى، بل أحرار فى العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التى تخرجنا من نطاق كلمات النص، أى أننا لا نستطيع أن نضفى أى معنى نشاء على النص، بل إننا نستطيع أن نضفى عليه كل المعاني التي نستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية»[٤٢١]، كما يقول شولز.

**(٤) الشخصيات:**

**أ ـ خارج الحوار:**

١ ـ الشخصيات التى يرتفع عنها الستار.

يرتفع الستار فى هذا المنظر عن شخصيتى «الأستاذ ـ سعيد»، وشخصية سعيد هي الشخصية المحورية فى هذا المنظر، أما شخصية الأستاذ فإنها تتحول إلى مجرد رمز ورسول فقط، كما يتضح من بداية حديث سعيد معه.

سعيد: من أنت

هل أنت السيد؟

الأستاذ: من؟

سعيد: آه.. أنت رسوله

هل يأتى فى هذى الأيام؟

هل أشرع سيفه

أم ما زال السيف جنيناً فى بطن الغمد[٤٢٢]

فصلاح عبد الصبور يستغل التناص الخارجى السابق مع مسرحية مجنون ليلى، المدعم باتهام ليلى وحسام لسعيد فى نهاية المنظر الثانى من هذا الفصل بالجنون، فى إدخال سعيد دائرة الهذيان الذى يكشف جوهر الأشياء ويفتش الرموز، عبر التناص الداخلى مع قصيدته الطويلة السابقة. فقد سمح هذا

الهذيان لسعيد بأن يحول الشخصية الفنية التى ظهرت فى القصيدة «السيد المنتظر» إلى شخصية واقعية، لكنه يفرق بوعى شديد بين شخصية هذا السيد الذى لابد وأن يحمل سيفاً إلي جوار القلم/ السيف المبصر، وبين شخصية الأستاذ/ رسوله الذي يحمل قلماً فقط. حيث تشى هذه التفرقة بأن الأستاذ المثقف الذى يقف فى صف الكلمات هو الرسول الذى يمهد الطريق بكلماته المنيرة لظهور المثقف حامل السيف في المستقبل المشرق.

ويعد هذا المقطع فى جملته تمهيداً يسمح لسعيد باستكمال المقطع الأخير من قصيدته، كما سنرى فى الجزء الخاص بمسرحة الشعر.

٢ ـ دخول شخصيات جديدة إلى خشبة المسرح.

ينحصر دخول الشخصيات الجديدة إلى خشبة المسرح هنا فى شخصية ليلى فقط «تدخل ليلى»[٤٢٣]. وهى أيضاً لا تعد شخصية محورية فى هذا المنظر؛ حيث لا تنطق فى حوارها الممتد مع سعيد سوى كلمة واحدة تكررها مرتين فقط هى اسمه. وسوف نقدم تحليلاً مفصلاً لهذا المشهد فى الجزء الخاص بالتقطيع: مونولوج، ديالوج.

**ب ـ داخل الحوار:**

١ـ الشخصيات التى يرتفع عنها الستار.

ونقصد هنا الشخصيات الهامشية الموجودة فوق المسرح لحظة رفع الستار لكنها غير مذكورة فى إشارة العرض نظراً لعدم دخولها فى صلب الدراما؛ مثل شخصية «الشرطى» فى هذا المنظر، حيث لا تظهر سوى داخل الحوار فى الجملة الآتية:

الشرطى : عندك زوار(٤٢٤)

فهى لا تعد شخصيات درامية، بل تعد من اللوازم المسرحية المكملة لمشهد السجن؛ حيث لا يوجد سجن بدون حراسة.

**(٥) الخطاب الشعرى :**

**أ ـ التقطيع: مونولوج، ديالوج.**

يقع هذا المنظر فى حقيقة الأمر داخل دائرة المونولوج على الرغم من اعتماده ظاهرياً علي ديالوجين؛ فالديالوج الأول: بين سعيد والأستاذ يكمل فيه سعيد المقطع الأخير من قصيدته الطويلة، وسوف نقوم بتحليله، فى الجزء الخاص بمسرحة الشعر.

أما الديالوج الثانى: بين سعيد وليلي، فهو يكاد يكون حواراً من طرف واحد، كما يتضح منذ بدايته. وإن كان «حتى فى المنولوج، يعتبر الكلام المسرحى بالضرورة حوارياً. فالحوار

المسرحى ليس سلسلة من الطبقات النصية ذات فاعلين للإخبار أو أكثر بقدر ما هو موقف كلامى يظهر لفظياً ويتكون من عنصرين متواجدين».(٤٢٥)

ليلى : سعيد

سعيد: هل ما زلت أسيره

فى أيدى الشركس والكهنة؟

ليلى: .................

سعيد: ماذا؟ لسعوك بالنار

لا.. لا أخشى؟ أن تنهارى، فتقصى قصتنا السرية

لفضول الشركس والغرباء

ليلى: سعيد

سعيد: عوقبت بحرق ردائك

حين تركت فؤادك لحما فى منقار الغربان

ليلى: .......... (٤٢٦)

فعلى مستوى الرمز نلمح ربطاً بين ليلى والوطن عبر الإشارة المتكررة إلى حريق القاهرة بوصفه حادثة شخصية ألمت بليلى. وعلى مستوى الصياغة الشعرية نلمح ربطاً آخر بين ليلى والوطن أيضاً عبر التناص الشعري الداخلى المتمثل فى نقطتين؛ الأولى: قوله «هل ما زلت أسيرة، فى أيدى الشركس والكهنة»،

حيث يردنا هذا التساؤل إلى الورقة الثانية من قصيدة سعيد السياسية الطويلة والتى يبدأها بقوله:

كهان الكلمات الكتبه

جهال الأروقة الكذبة(٤٢٧)

فى سياق حديثه عن المثقفين العملاء الذين تعتمد عليهم السلطة فى تزييف وعى الوطن.

أما النقطة الثانية: فتتمثل فى قوله: «عوقبت بحرق ردائك، حين تركت فؤادك لحماً فى منقار الغربان»، حيث يردنا إلى قول سعيد لليلى فى المنظر الثانى من هذا الفصل:

«مدن كمدينتنا المفتوحة

لا تحمى ورد حدائقها من نقر الغربان

أو من قبلات الطل الهيمان»

أبيات من شعرى(٤٢٨)

حيث يتضافر المستوى الرمزى مع الصياغة الشعرية المعتمدة على التناص الداخلى هنا فى إحداث أثرين؛ الأول: الإلحاح على لفت نظر المتلقى إلى العلاقة بين ليلى والوطن، حتى يعيد تأويل النص من خلال هذه الرؤية. أما الآخر: فيتمثل فى تحقيق التماسك والترابط العضوى بين عناصر المسرحية، بما فيها الحوادث السياسية الخارجية والقصائد الشعرية المتضمنة داخل الدراما.

إن صلاح عبد الصبور الذى تأكد الآن من تنبيه المشاهد إلى رمزية هذه المسرحية المترابطة البناء، لا يخشى أن يقفز به فى فضاء رمزى جديد عبر تمطيط الحوار على النحو الآتى:

سعيد: هل كنت تحبينه؟

ليلى : ......

سعيد: هل كنت تجبينه؟

ليلى : ...........

سعيد: ملت إليه قليلاً

لا تخشى أن أغضب

ليلى : ............ (٤٢٩)

إن سؤال سعيد لليلى فى المنظر الثالث من الفصل الأول «هل كنت تحبين حسام؟»(٤٣٠)، ظل سؤالاً كما هو فى المنظر الأخير من المسرحية، لكن إجابة ليلى عنه قد اختلفت فى الموقعين؛ فبينما حسمت ليلى موقفها فى المرة الأولى قائلة:

صدقنى

إن حساماً لا يعنى عندى شيئاً

لما غاب قليلاً

انزلق على ذاكرتى مثل الغبش على سطح الكأس الملساء(٤٣١)

فإنها فى المرة الثانية لم تستطع الرد، بل أجاب سعيد بلسانها معلناً تعلقها به، الذى شاهدنا إبانته المسرحية فى المنظر الأول من هذا الفصل.

ويرجع السر فى التحول الدرامى لليلى إلى أنها قد مالت لحسام عاطفياً بعد أن انتقل رمزياً من جدول المثقفين المناضلين العاجزين عن تحقيق المستقبل المشرق بالحرية والعدل، إلى جدول السلطة الديكتاتورية بعد عمالته للمباحث.

وبهذا تكون ليلى/ الوطن، قد مالت لحسام/ السلطة بعض الوقت.

ولما كان الوطن لا يمكن أن يميل عاطفياً للمستعمر؛ فإن هذا يرشح أن أم سعيد التى كانت تبغض زوجها الثانى المغتصب «بغض الموت»[٤٣٢]، ترمز إلى الوطن مصر قبل الاستقلال، فى حين تعد ليلى رمزاً متوارياً ـ خوفاً من بطش السلطة ـ للوطن مصر بعد ثورة ١٩٥٢.

ويمكن إرجاع ميل الوطن للحاكم الديكتاتور بعض الوقت إلى عاملين؛ الأول: هو مفهوم «الطاغية الصالح» الذى «يتسع فيضم هتلر وموسولينى فى الغرب، وسوكارنو وعبد الناصر وصدام فى الشرق، حيث لا يكون طغيانهم من أجل الشراب والنساء والمتع الحسية، بل قد تكون لهم أهداف أخرى: بناء إمبراطورية،

السيطرة على شعوب العالم، نشر فكرة بالقوة، التفرد بالحكم». (٤٣٣)

أما العامل الآخر: فيتمثل فى التعلق الإلكتراوى بالسلطة البطركية المؤسس على تزييف الوعى، حيث يظن الوطن فى البداية أن قوة هذا الحاكم الديكتاتور قد تضمن له الحماية وتحقيق المستقبل المشرق على عكس ما يحدث دائماً، كما مر بنا هنا، وفى «الأميرة تنتظر» من قبل، وفى «بعد أن يموت الملك» القادمة.

**ب ـ شعرية المسرح، ومسرحة الشعر:**

يقع المنظر فى دائرة شعرية المسرح، ما عدا الجزء الذى يلقى فيه سعيد المقطع الأخير من قصيدته، بوصفه رسالة يطلب من الأستاذ أن يحملها للسيد.

«يخرج ورقة من جيبه، ويبدأ في القراءة»

يا سيدنا القادم من بعدى

أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم

لا مهنة لى، إذ إنى الآن نزيل السجن

متهما بالنظر إلى المستقبل

لكنى أكتب لك

باسم الفلاحين، وباسم الملاحين

باسم ..............

نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة

فالصبر تبدد

واليأس تمدد

إما أن تدركنا الآن

أو لن تدركنا بعد

حاشية: لا تنسى أن تحمل سيفك

(يعطيه الورقة)(٤٣٤)

إن مفتتح الرسالة «يا سيدنا القادم من بعدى» هو المفتتح نفسه الذى بدأ به سعيد حواره الشخصى مع النبى المنتظر فى الورقة الخامسة من قصيدته الطويلة التى ألقاها بالحانة في المنظر الثانى من الفصل الثاني. لكن سعيداً الذى ما زال متمسكاً بالكلمة «لكنى أكتب لك» يحول حواره الشخصى مع النبى المنتظر/ الديالوج فى الورقة الخامسة من القصيدة إلى رسالة/ مونولوج باسم طبقات الشعب المختلفة ورموزه وتاريخه وفنه، تدعوه إلى الشىء ذاته الذى انتهت به الحركة والقصيدة السابقة «إما أن تدركنا الآن، أو لن تدركنا بعد»، فى إشارة واضحة إلى نفاد الصبر وعموم اليأس.

أما الحاشية التى أضافها سعيد فى خاتمة الرسالة «لاتنسى

أن تحمل سيفك»، فتقوم بدور العنوان فى القصيدة الطويلة «يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً، ينتظر نبياً يحمل سيفاً»، حيث يتضافر العنوان والحاشية فى الإشارة إلى حتمية حمل النبى المنتظر/ المثقف الفاعل للسيف المبصر؛ لأن الكلمات وحدها «ويمثلها فى هذا المنظر سعيد المحبوس والأستاذ المبعد المقعد» لا تقوى على مواجهة بطش السلطة. فصحيح أن الفن «لا يقدم الحلول ولم يكن هذا ولن يكون من وظيفته ولا من طبيعته. ولكنه يستطيع مع ذلك أن يلقى الضوء على المشكلات أو يلفت الأنظار إلى الطريق الصحيح الفعال لمواجهتها أو السيطرة عليها سواء بالفعل أو بالوعى والوجدان».(٤٣٥)

**جـ ـ التناص:**

يعتمد الخطاب الشعرى فى هذا المنظر على التناص الداخلى فقط، وقد سبق شرح مواضعه ودلالته فى المحورين السابقين.

**(٦) مسرحة الأفكار:**

تتمثل مسرحة الأفكار فى هذا المنظر فى فكرتين متكررتين؛ الأولى : علاقة المثقف الحر بالسلطة الديكتاتورية، وتتجلى فى الإبانة المسرحية المتجسدة فى المكان المسرحى السجن. والأخرى: الكلمة فى مقابل الفعل، وقد سبق الحديث المفصل عنها داخل هذا المنظر فى الجزء الخاص بمسرحة الشعر.

## (٧) سيميولوچيا التقطيع المسرحى:

### أ ـ الدخول والخروج:

ترتفع الستار فى هذا المنظر عن شخصيتى سعيد والأستاذ، ولايدخل عليهما سوى ليلى فقط بعد انتهاء سعيد من قراءة المقطع الأخير من قصيدته، وطلبه اللعبة الدون كيشوتية، الرجل المعلق في برواز السلك.

وعلى الرغم من أن الأستاذ لم يشترك مطلقاً في الحوار بعد دخول ليلى، فإن إشارات العرض لا تشير إلى خروجه من الساحة فى المشهد الختامى. وإذا كان «لا يفترض بنا أن نفكر بأن قارئ النصوص الدرامية يبنى العالم الدرامى بالطريقة نفسها التى يبنيه بها المشاهد»[٤٣٦]؛ فإن المشاهد الذى يرى الأستاذ ماثلاً أمامه فوق المسرح أثناء حوار سعيد وليلى ربما يرى أن صلاح عبد الصبور قد أراد أن يحتفظ فوق المنصة لحظة نهاية العرض، بالأستاذ/ داعية التنوير، وبليلى/ رمز الوطن، وبسعيد/ نموذج المثقف العاجز. حيث يشترك الثلاثة فى الحلم بالمخلص حامل السيف المبصر الذى يعيشون على أمل انتظاره، كما يظهر فى المقطع الختامى الآتى.

### ب ـ نهايات المناظر:

ينتهى المنظر الأخير من المسرحية بالمقطع الآتى:

سعيد: يوما ما ستحبين سواه

رجلاً يعرف أن اسمك ليلى

ويناديك باسمك

أنا.. لا..

أنا وقت مفقود بين الوقتين

أنا...

أنا أنتظر القادم

«ستار»(٤٣٧)

إن ختام المسرحية يذكرنا فوراً بتعليق زياد على ختام قصيدة سعيد:

أحلى ما قلت

أحلى ما فيها أنك تنعى هذا الجيل الآسن

جيل لا يصنع إلا أن ينتظر القادم

جيل قد أدركه الهرم على دكك المقهى والمبغى والسجن

جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت(٤٣٨)

حيث يتفق ختام المسرحية مع ختام القصيدة، على الإقرار بتحويل المثقفين الثوريين إلى مثقفين عاجزين مهزومين لا يملكون إلا حلم انتظار القادم.

والسبب القريب لأزمة المثقف فى علاقته بالسلطة فى تلك الفترة التى يشير إليها النص «يعود إلى التغير السياسى المهم قبل الاستقلال، حيث كان المثقفون يلعبون دوراً سياسياً واجتماعياً طليعياً وأحياناً قائداً (لجنة العمال والطلبة ١٩٤٦)، ولكن بعد الخمسينيات لم يعد لواء القيادة يعقد للمثقفين بل لجماعات أخرى (ضباط الجيش، مجموعات الضغط الرأسمالية).

فقد كانت الظروف ملائمة أيضاً لأن تكون تلك الجماعات ذات مميزات وطنية بارزة لكى تقف فى طليعة التحدى للسلطة الاستعمارية. وحينذاك كانت الأساليب القيادية الرئيسية هى الخطابة والكتابة فى الصحف، وهى أساليب يتقنها المثقفون، وكانت ذات فاعلية فى تلك الفترة.

أما بعد الخمسينيات، فقد برز فى مشاكل الحركة التحررية المصرية الوجه الطبقى بروزاً أكبر من ذى قبل، وبصورة كانت عنيفة أحياناً، وارتبط هذا بحركات جماهيرية كانت أساليبها الرئيسية الاضطرابات (حريق القاهرة مثلاً)، وأصبح المثقفون المصريون يواجهون مهاماً عجزوا عن القيام بها من حيث المضمون والشكل معاً، وشعروا باغتراب إزاءها. ففى هذه الفترة، صارت المصالح والمواقف الطبقية محددة بحدة أكبر،

وتستقى قوتها من الفعل الجماهيرى الذى لم يتمرس عليه المثقف المصرى إلا نادراً.

وفى هذا المجتمع لا يتمكن المثقفون من أن يصبحوا جزءاً من المحكومين إلا إذا توافرت شروط سياسية وفكرية عامة غير عادية، وهى شروط التحول الثورى في حقيقة الأمر».(٤٣٩)

إن هذه الشروط هى التى ظل يحلم بها صلاح عبد الصبور حتى بعد موت الملك فى مسرحيته القادمة كما سنرى.

# هوامش الفصل الرابع

(١) يشمل معني كلمة (Fantasia) ملكة الخيال، والأدب الخرافي، وتحرر الأثر الأدبي من قيود الشكل التقليدية. ولهذا فضلنا تعريب المصطلح " فانتازيا " بدلا من ترجمته بكلمة تعجز عن الإلمام بجوانبه.

(٢) باترس بافيز ، لغات خشبة المسرح : ٩٧.

(٣) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، العدد (١) القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٩٠.

(٤) أستون وساڤونا ، المسرح والعلامات : ١١١ .

(٥) صلاح عبدالصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٥ .

(٦) المرجع السابق : ٧٠٦ .

(٧) نفسه : ٧٢١ .

(٨) انظر : إشارة العرض ، صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٥ .

(٩) انظر : إشارة العرض ، صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة: ٧١٤ .

(١٠) المرجع السابق : ٧١٦ .

(١١) نفسه: ٧١٥ .

(١٢) نفسه : ٧١٧ .

(١٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٢ .

(١٤) المرجع السابق : ٧٢٥.

(١٥) نفسه : ٧٢٣.

(١٦) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٣٣.

(١٧) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ١٧٩.

(١٨) المرجع السابق : ١٨٤.

(١٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٧ .

(٢٠) المرجع السابق : ٧٢٢ .

(٢١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٧.

(٢٢) المرجع السابق : ٧٢١.

(٢٣) نفسه : ٧١٢.

(٢٤) نفسه : ٧٠٥.

(٢٥) نفسه : ٧٢٣ .

(٢٦) نفسه : ٧٢٣ ، ٧٢٤

(٢٧) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، عالم المعرفة (٢٤٦)، الكويت ، يونيو ١٩٩٩ ، ص : ١٢٢ .

(٢٨) إيكو ، سيمياء العرض المسرحي : ٢٠٧ .

(٢٩) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٨.

(٣٠) المرجع السابق : ٢١ .

(٣١) مايكل ريفاتير ، مقال : سيميوطيقا الشعر ، ترجمة : فريال غزول ، ضمن كتاب : مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف : سيزا قاسم وآخرين، ص : ٦٢/٢.

(٣٢) انظر: آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢١٢.

(٣٣) Eco , Misreading , p.40.

(٣٤) باترس بافيز ، لغات خشبة المسرح : ١٠٦ .

(٣٥) لويز مليكة ، رسم المنظور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠، ط ١ ، ص:٢٦ .

(٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٨.

(٣٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٨.

(٣٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٤ .

(٣٩) المرجع السابق : ، ٧١٠

(٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٥ ، ٧١٦ .

(٤١) المرجع السابق : ٧٣٢ ، ٧٣٣ .

(٤٢) ألكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي : ١٦٧، ١٦٨.

(٤٣) أستون وساڤونا، المسرح والعلامات: ٢١٧.

(٤٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧١٢.

(٤٥) المرجع السابق: ٧١٩.

(٤٦) نفسه : ٧٢٤ .

(٤٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٢٦.

(٤٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤٩) نفسه: ٧٢٧، ٧٢٨.

(٥٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٠٩ .

(٥١) المرجع السابق : ٧٣٢ .

(٥٢) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٦٠ .

(٥٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٠ .

(٥٤) المرجع السابق: ٧٣١ .

(٥٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٣١ ، ٧٣٢ .

(٥٦) المرجع السابق : ٧٢٩ .

(٥٧) نفسه: ٧٣٢ .

(٥٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٢٢ .

(٥٩) المرجع السابق : ٧١٤ .

(٦٠) نفسه : ٧١٢ .

(٦١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٢ .

(٦٢) المرجع السابق: ٧٢٧ ، ٧٢٨ .

(٦٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٠ ، ٧٢١ .

(٦٤) صلاح فضل،شفرات النص،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة،١٩٩٠،ط١ ،ص:٢٢٩ .

(٦٥) انظر :كمال أبوديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين،بيروت، ١٩٨١، ط٢، ص:٣٣٢ .

(٦٦) تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب : ١٢٣ .

(٦٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٥ ، ٧٠٦ .

(٦٨) راجع التحليل السيميولوچى لمغزى افتتاح المسرحية بكلمة " انظر " في مسرحية مأساة الحلاج ص : ٢ من هذا البحث ، حيث يكرر صلاح عبد الصبور الكلمة نفسها في افتتاح هذه المسرحية أيضاً .

(٦٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٧ ، ٧٠٨ .

(٧٠) المرجع السابق : ٧١٤ .

(٧١) نفسه: ٧١٤.

(٧٢) يري علي الراعي أن أحمد شوقي في مسرحياته جميعاً باستثناء الست هدي كان شاعراً غنائياً أكثر منه شاعراً دراميا (المسرح في الوطن العربي ، ص : ١٥٩ ) ، والباحث يوافقه الرأي ، ولهذا يسرج مسرحية شوقي «"مجنون ليلي» كلها في دائرة مسرحة الشعر .

(٧٣) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٥٩، وكلمة ( حوارية ) في هذا السياق تشير إلي مصطلح باختين (Polyphonic) الدال علي تعدد الأصوات . والصوت لدي باختين لا يقتصر علي المستوي اللغوي بل يتضمن أيضاً الانتماء العقائدي والسلطة في المجتمع. انظر: ميخائل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر والتوزيع، بغداد ـ الدار البيضاء،١٩٨٦،ط١. الفصل الأول: رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات: ٧ ـ٦٤.

(٧٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٢.

(٧٥) المرجع السابق: ٧١٤.

(٧٦) نفسه: ٧٢٨.

(٧٧) صلاح فضل ، شفرات النص : ٢٢٩.

(٧٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٠ .

(٧٩) المرجع السابق : ٧١٠.

(٨٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٩ ، ٧٣٠.

(٨١) المرجع السابق: ٧١٤.

(٨٢) رولان بارت، لذة النص ، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ١٩٨٨، ط١، ص : ٤٥.

(٨٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٢٣ ، ٧٢٤ .

(٨٤) المرجع السابق : ٧٢٢ .

(٨٥) نفسه : ٧٢٥ .

(٨٦) جان موكارفسكي ، مقال : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ، ترجمة : سيزا قاسم ، ضمن كتاب مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر أبو زيد ، ص: ١٢٦/٢.

(٨٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٨ ، ٧٠٩.

(٨٨) كيرإيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٤٩.

(٨٩) المرجع السابق: ٥٠.

(٩٠) إيكو، سيمياء العرض المسرحي : ٢٠٥ .

(٩١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٢.

(٩٢) المرجع السابق : ٧٣٢ ، ٧٣٣.

(٩٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٣ – ٧٣٥.

(٩٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٣٧.

(٩٥) المصري حنورة ، الأسس النفسية للإبداع : ١١٤ .

(٩٦) ألان تورين ، نقد الحداثة ، ترجمة : أنور مغيث ، المشروع القومي للترجمة (٣٨)، المجلس الأعلي للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص : ٢٣٢ .

(٩٧) حنون مبارك، دروس في السيميائيات: ٨٩.

(٩٨) برتراند راسل، في مدح الكسل: ٤٠.

(٩٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٤ ، ٧١٦.

(١٠٠) يوجد تحليل مفصل لهذه النقطة ص : ٤٣٤، من هذا الكتاب .

(١٠١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٠٧ ، ٧٠٨.

(١٠٢) ماكس أديريث، أدب الالتزام، ترجمة: عبد الحميد شيحة، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٨٩ ، ط١ ، ص:١٢١ .

(١٠٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٥.

(١٠٤) بيير جيرو ، علم الإشارة ( السيميولوچيا ) ، ترجمة : منذر عياش ، دار طلاس، سوريا ، ١٩٨٨ ، ط١ ، ص :١٢٤.

(١٠٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٣٧.

(١٠٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٥٠.

(١٠٧) المرجع السابق: ٧٤٨

(١٠٨) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٠٩) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٨.

(١١٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٧.

(١١١) المرجع السابق : ٧٤٩.

(١١٢) ماكس أديريث ، أدب الالتزام : ١٢٠.

(١١٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٧.

(١١٤) صلاح عبدالصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٧.

(١١٥) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح : ٣٢٣ .

(١١٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٧ ، ٧٣٨

(١١٧) إريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢ ، ط٣ ، ص : ١٨٣ .

(١١٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٣ .

(١١٩) المرجع السابق : ٧٤١ .

(١٢٠) نفسه : ٧٤١ ، ٧٤٢.

(١٢١) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة :١٢٩ ، ١٣٠

(١٢٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٣٨ ، ٧٣٩

(١٢٣) إيكو ، مقال : سيمياء العرض المسرحي : ٢٠٨.

(١٢٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(١٢٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٩.

(١٢٦) إيكو ، مقال : سيمياء العرض المسرحي : ٢٠٨ .

(١٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧١٢.

(١٢٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٣ ، ٧٤٥.

(١٢٩) آن أوبر سفيلد ، مدرسة المتفرج : ٢٥٩.

(١٣٠) جون كوين ، اللغة العليا : النظرية الشعرية ، ترجمة : أحمد درويش ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلي للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص : ١٣٨.

(١٣١) أحمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي : ٣٩.

(١٣٢) ستانسلافسكي ك. ، حياتي في الفن ، ترجمة : دريني خشبة ، سلسلة مطبوعات الشرق ، مطابع الناشر العربي ، القاهرة ، د.ت. ، ج٢ ، ص : ٣٠٩.

(١٣٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٠ ، ٧٤١.

(١٣٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٠.

(١٣٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٣ .

(١٣٦) المرجع السابق : ٧٥٦.

(١٣٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٧ .

(١٣٨) المرجع السابق: ٧٦٨ .

(١٣٩) نفسه : ٧٥١ .

(١٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٧.

(١٤١) انظر : چيرار چينيت ، خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم وآخرين ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلي للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ط٢ ،ص : ١١٧ – ١١٩ .

(١٤٢) تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب : ١٢٣ .

(١٤٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥١ .

(١٤٤) المرجع السابق : ٧٥٦ .

(١٤٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٢ .

(١٤٦) المرجع السابق : ٧٦٦.

(١٤٧) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٠٩.

(١٤٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٦٧.

(١٤٩) المرجع السابق: ٧٦٢ ، ٧٦٣.

(١٥٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٨ ، ٧٥٩ .

(١٥١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦١ ، ٧٦٢ .

(١٥٢) المرجع السابق : ,٧٥١

(١٥٣) رومان جاكسون، قضايا الشعرية : ٢٩.

(١٥٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٥٤ ـ ٧٥٥.

(١٥٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٥٥، ٧٥٦.

(١٥٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٤.

(١٥٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٦٥.

(١٥٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٦٦ ، ٧٦٧.

(١٥٩) مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوچية المعاصرة، ترجمة: حميد الحميداني وآخرون، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١، ص: ٦٨.

(١٦٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٦٨.

(١٦١) أستون وساڤونا، المسرح والعلامات : ٣١.

(١٦٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٧٩ .

(١٦٣) المرجع السابق: ٧٧٢ .

(١٦٤) شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢١٧ .

(١٦٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة:٧٧١ .

(١٦٦) المرجع السابق: ٧٧٩.

(١٦٧) انظر: آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج: ١٠٠ ، ١٠١ .

(١٦٨) هنري لوفيفر، المنطق الجدلي، ترجمة: إبراهيم فتحي، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٧٨، ص: ٥١.

(١٦٩) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٧١ .

(١٧٠) المرجع السابق: ٧٧١، ٧٧٢ .

(١٧١) نفسه: ٧٤٤ .

(١٧٢) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ١٧٧ .

(١٧٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٨٧، ٧٨٨ .

(١٧٤) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٤٤ .

(١٧٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة: ٧٧١.

(١٧٦) المرجع السابق :الصفحة نفسها .

(١٧٧) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٠٥ .

(١٧٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٧٩ .

(١٧٩) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية للنشر ـ لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ط١، ص: ٤٣٠.

(١٨٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٨١ .

(١٨١) المرجع السابق: ٧٨٢ .

(١٨٢) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٤٦ .

(١٨٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٧٩.

(١٨٤) المرجع السابق: ٧٨٢ .

(١٨٥) انظر ، نفسه: ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ .

(١٨٦) نفسه: ٧٨١.

(١٨٧) نفسه: ٧٨٢ .

(١٨٨) نفسه: ٧٨٣ .

(١٨٩) انظر: أحمد العشري ، مقدمة في نظرية المسرح السياسي : ٩٩ .

(١٩٠) انظر: صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٣ .

(١٩١) المرجع السابق: ٧٨٣ ، ٧٨٤ .

(١٩٢) آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج: ١٠٩ .

(١٩٣) انظر : المرجع السابق : ١١٠ .

(١٩٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٨٤ ، ٧٨٥ .

(١٩٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٨٥ .

(١٩٦) المرجع السابق : ٧٨٦ .

(١٩٧) إنجا كاريتنيكوفا ، كيف تتم كتابة السيناريو ، ترجمة : أحمد الحضري ، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلي للثقافة ، القاهرة ، ص : ١٦٨ .
والكاتبة تعرف السيناريو في مقدمة الكتاب بأنه « المسرحية السينمائية »: لأن الهدف الأخير من كتابته هو أن يتحول إلي فيلم / عرض .

(١٩٨) إنجا كاريتنيكوفا ، كيف تتم كتابة السيناريو : ١٦٨ .

(١٩٩) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة : ١٢٣ .

(٢٠٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٧٢ ، ٧٧٣ .

(٢٠١)مارسيلو داسكال ، الاتجاهات السيميولوچية المعاصرة : ٤٣ .

(٢٠٢) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٢٦٤ ـ ٢٦٧.

(٢٠٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٧٣ ، ٧٧٤ .

(٢٠٤) المرجع السابق : ٧٧٤ .

(٢٠٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٧٧ .

(٢٠٦) المرجع السابق : ٧٧٩ .

(٢٠٧) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب : ٤٠٣ .

(٢٠٨) هذه المجموعة تضم شهيد كلية الزراعة محمد عبد المجيد مرسي المتوفي يوم الخميس ١٤ نوفمبر، وشهيد كلية دار العلوم علي طه عفيفي المتوفي يوم الأحد ١٧ نوفمبر، وشهيد كلية الآداب محمد عبد الحكم الجراحي المتوفي يوم الثلاثاء ١٩ نوفمبر، ولمزيد من التفاصيل انظر: ضياء الدين الريس، الدستور والاستقلال والثورة الوطنية ١٩٣٥، مطبوعات دار الشعب، القاهرة ، ١٩٧٦،ط١،ج٢،ص :٨٧.

.٩٥ـ

(٢٠٩) ضياء الدين الريس ، الدستور والاستقلال ، ج٢ ، ص : ٩٢ .

(٢١٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٢١١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٠٩ .

(٢١٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٧٨ ، ٧٧٩ .

(٢١٣) المرجع السابق : ٧٧٦.

(٢١٤) رد الباحث وليد منير في دراسته عن علاقة مسرحيات صلاح عبد الصبور بقصائده مسرحية مجنون ليلي إلي التناص مع «قصيدة يا نجمي يا نجمي الأوحد، ولم يلتفت إلي تناصها مع قصيدة «الحب في هذا الزمان» أيضًا التي يعد هذا المنظر مسرحة لها. انظر: وليد منير، فضاء الصوت الدرامي : ٧١ ـ٨٧ .

(٢١٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٧٢ .

(٢١٦) المرجع السابق : ٢١٩ .

(٢١٧) نفسه : ٧٨٣، ٧٨٤ .

(٢١٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩١ ، ٧٩٢ .

(٢١٩) المرجع السابق : ٢٢١ .

(٢٢٠) انظر : چيرار چينيت ، مدخل لجامع النص : ٩١.

(٢٢١) محمد مفتاح ، استراتيجية التناص : ١٢٥ .

(٢٢٢) المرجع السابق : ١٢٥ .

(٢٢٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٧٦ .

(٢٢٤) انظر: الفصل الأول من هذا البحث ، ص: ٥٠ ـ ٦٣.

(٢٢٥) انظر: إنجا كاريتنيكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو: ١٣٦.

(٢٢٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٨٨ ، ٧٨٩ .

(٢٢٧) فريال غزول ، مقدمة كتاب : مدخل السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر أبو زيد ، ج١ ، ص:١١، ١٢ .

(٢٢٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٩٢ .

(٢٢٩) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات: ٨٧.

(٢٣٠) يوري لوتمان (وآخرون)، مقال: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، ترجمة: نصر حامد أبو زيد ، ضمن كتاب مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف: سيزا

قاسم ونصر أبو زيد، ج٢، ص: ١٧٢.

(٢٣١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٣ .

(٢٣٢) انظر : ضياء الدين الريس ، الدستور والاستقلال : ١٦٨ ـ ١٧١ .

(٢٣٣) فوزي فهمي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ ،ط٢، ص: ٨٧ ـ ٨٨.

(٢٣٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٨٦ .

(٢٣٥) انظر : المرجع السابق : ١٨٧ .

(٢٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٧ .

(٢٣٧) المرجع السابق : ٨١٨ .

(٢٣٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٤ .

(٢٣٩) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٨٨ .

(٢٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٤ .

(٢٤١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٦ ، ٨١٧ .

(٢٤٢) المرجع السابق : ٨٢٢ .

(٢٤٣) حنا سكولنيكوف، مقال: «الفضاء المسرحي الخارجي»، ضمن كتاب: الفضاء المسرحي، تحرير: چيمس ميردوند، ص: ١٦.

(٢٤٤) لويس سي . دي ، الصورة الشعرية : ٤٣ .

(٢٤٥) چون كوين ، اللغة العليا : ١٢٨.

(٢٤٦) المرجع السابق : ١٢٩ .

(٢٤٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٤ .

(٢٤٨) لاجوس أجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ـ القاهرة، ١٩٩٣ ، ط١ ، ص : ٤١١ .

(٢٤٩) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٦٠ .

(٢٥٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٩ .

(٢٥١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٣ .

(٢٥٢) المرجع السابق : ٧٩٤ .

(٢٥٣) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢١.

(٢٥٤) المرجع السابق : ٢٢٣ .

(٢٥٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٧٩٨-٨٠٠

(٢٥٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٩ .

(٢٥٧) المرجع السابق : ٨١١ ..

(٢٥٨) نفسه : ٨٢٦ .

(٢٥٩) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢١.

(٢٦٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٨ .

(٢٦١) محمد مفتاح ، استراتيچية التناص : ٦٥ .

(٢٦٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٨ ، ٨٠٩ .

(٢٦٣) المرجع السابق : ٨٠٩ ، ٨١٠ .

(٢٦٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٠ ، ٨١١ .

(٢٦٥) انظر: المرجع السابق : ٨١١ ، ٨١٢ .

(٢٦٦) نفسه : ٨١٢ .

(٢٦٧) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب : ٤٣٠ .

(٢٦٨) رينيه ويلك، تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠ ـ ١٩٥٠)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المشروع القومي للترجمة (٤٧)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ج١، ص: ٥٥٨.

(٢٦٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨١٤ .

(٢٧٠) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٣٥٧ .

(٢٧١) چون كوين ، بناء الشعر : ٢٣٢ .

(٢٧٢) چون كوين ، اللغة العليا : ١٧٧ .

(٢٧٣) انظر : چوليا كريستيڤا ، علم النص : ٧٥ ..

(٢٧٤) صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، كتابات نقدية (٥٤) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، أغسطس ١٩٩٦ ، ص : ١٧٢ ،

(٢٧٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٢، ٨٠٣ .

(٢٧٦) چون كوين ، بناء لغة الشعر : ١٩٣ .

(٢٧٧) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٥٩ .

(٢٧٨) براون ج .ب . ، تحليل الخطاب : ١٥٥ .

(٢٧٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٣ .

(٢٨٠) تزفيتان تودوروف (وآخرون ) ، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، ترجمة وتعليق : قنيني عبد القادر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ، ١٩٨٨ ، ص : ,٢٣

(٢٨١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٨٠٤ ، ٨٠٥ .

(٢٨٢) سي . دي لويس ، الصورة الشعرية : ١٠٠ .

(٢٨٣) جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ط٢ ،ص:٣٢٣.

(٢٨٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٥ ، ٨٠٦ .

(٢٨٥) انظر : محمد مفتاح ، استراتيجية التناص : ١٨٤ .

(٢٨٦) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة : ١٢٥ .

(٢٨٧) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ١٦٤ .

(٢٨٨) محمد مفتاح ، استراتيجية التناص : ١٤٨ .

(٢٨٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٠٧ ، ٨٠٨ .

(٢٩٠) انظر : چيرار چينيت ، مدخل لجامع النص : ٧٣ .

(٢٩١) إليوت ت . إس . ، في الشعر والشعراء : ١٠٧.

(٢٩٢) آن اوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٩٤.

(٢٩٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٩٥.

(٢٩٤) جوناثان كالر ، مقال : دفاعا عن التأويل المفرط ، ضمن كتاب : التأويل والتأويل المفرط ، تأليف : إميرتو إيكو ( وآخرون ) ، ص : ١٨٦ .

(٢٩٥) صلاح عبد الصبور . الأعمال الكاملة : ٨٠١ .

(٢٩٦) انظر: شرح ديوان امرئ القيس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩، ط٢ ، ترجمة امرئ القيس: ٥ـ ٢٨.

(٢٩٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٨٠٨-٨٠٩.

(٢٩٨) سعد الدين إبراهيم ، ندوة الإنتلجنسيا العربية، أحمد صادق سعد وآخرون: ٥٧٤ - ٥٧٥ .

(٢٩٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٦ ، ٧٩٧ .

(٣٠٠) نعيم عطية ، مسرح العبث : ١١ .

(٣٠١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٩٢ .

(٣٠٢) المرجع السابق : ٧٩٧ .

(٣٠٣) نفسه : ٨١١ .

(٣٠٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٠ ، ٨٢١ .

(٣٠٥) هشام شرابى، مقدمات دراسة المجتمع العربى : ١٠٥.

(٣٠٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢١ .

(٣٠٧) هشام شرابى، مقدمات دراسة المجتمع العربى : ١٠٣.

(٣٠٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٢٤ .

(٣٠٩) المرجع السابق : ٨٢٩.

(٣١٠) نفسه: ٨٣٢.

(٣١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة: ٨٣٧.

(٣١٢) المرجع السابق : ٨٣١.

(٣١٣) نفسه : ٨٣٢.

(٣١٤) نفسه: ٨٣٥، ٨٣٦.

(٣١٥) نفسه : ٨٢٩.

(٣١٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣٠ .

(٣١٧) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٣١٨) نفسه : ٨٣٥ .

(٣١٩) نفسه : ٨٣٨ .

(٣٢٠) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(٣٢١) نفسه : ٨٣٩ .

(٣٢٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣٧ ، ٨٣٨ .

(٣٢٣) ليتز بيسك ، الممثل وجسده، ترجمة : الحسين علي يحي ، مراجعة : محمد حامد أبو الخير ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ص : ٦٨ .

(٣٢٤) ليتز بيسك، الممثل وجسده: ٦٨.

(٣٢٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣ .

(٣٢٦) المرجع السابق: ٨٣٢.

(٣٢٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٨٣٣ .

(٣٢٨) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات : ٩٠ .

(٣٢٩) المرجع السابق : ٩١.
(٣٣٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣٣ ، ٨٣٤ .
(٣٣١) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات : ٩١ .
(٣٣٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣٤ ، ٨٣٥.
(٣٣٣) المرجع السابق : ٨٣٥ ، ٨٣٦.
(٣٣٤) هشام شرابي، مقدمات دراسة المجتمع العربي : ١٠٣.
(٣٣٥) المرجع السابق : ١٠٢.
(٣٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣٥ ، ٨٣٦.
(٣٣٧) المرجع السابق : ٨٣٦، ٨٣٧.
(٣٣٨) فوزي فهمي ، الدراما الحديثة : ٨٨ .
(٣٣٩) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٨٣٨، ٨٣٩.
(٣٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٣٩ .
(٣٤١) المرجع السابق : ٨٤٠ .
(٣٤٢) نفسه، الصفحة نفسها .
(٣٤٣) نفسه : ٧٥٧.
(٣٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٨٤١ .
(٣٤٥) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة : ١٢٨.
(٣٤٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ٨٤٣.
(٣٤٧) آن أوبرسفيد، مدرسة المتفرج : ١٠٠.
(٣٤٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٣، ٨٤٤.
(٣٤٩) المرجع السابق : ٨٤٦.
(٣٥٠) هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العرب: ٩٨.
(٣٥١) المرجع السابق : ١٠١
(٣٥٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٣.
(٣٥٣) المرجع السابق: ٨٥٥، ٨٥٦.
(٣٥٤) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة: ١٢٣.
(٣٥٥) براون ج. ب. ، تحليل الخطاب: ١٩٥.
(٣٥٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٥.

(٣٥٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٧.

(٣٥٨) المرجع نفسه: ٨٥٥.

(٣٥٩) إيكو، سيمياء العرض المسرحي: ٢١٠.

(٣٦٠) يعمل التداعي Association عندما تكون هناك رابطة عقلية بين معنى وآخر، أو في تلك الحالة التي يبتعث فيها معني ما معني آخر سبق وارتبط بالمعني الأول في خبرات أو تجارب سابقة. انظر: فرج طه (وآخرون)، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت ـ القاهرة، ١٩٩٣، ط١، ص: ١٩٣.

(٣٦١) المرجع السابق: ٨٤٨.

(٣٦٢) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح: ٢٣٥.

(٣٦٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٣.

(٣٦٤) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما : ٢٣٠ .

(٣٦٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٩.

(٣٦٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٠، ٨٥١ .

(٣٦٧) إيكو، التأويل المفرط: ١٨٦.

(٣٦٨) انظر: شوشانا فيلمن، مقال: الرسالة المسروقة وحالة بو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، ضمن كتاب: جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المشروع القومي للترجمة (٧٦)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص: ٢٣٨.

(٣٦٩) شوشونا فيلمن، جاك لاكان: ٢٤٠.

(٣٧٠) المرجع السابق: ٢٤١.

(٣٧١) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ط٣، ص: ٢١٠.

(٣٧٢) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة (١١٠)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ١٩٨٧، ص: ٤٤٤.

(٣٧٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٤.

(٣٧٤) غالي شكري، المثقفون والسلطة: ٢٣٣.

(٣٧٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٢.

(٣٧٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٥، ٨٥٦.

(٣٧٧) فرج طه، موسوعة، علم النفس، مادة: مجنون.

(٣٧٨) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٦٠.

(٣٧٩) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٣٨٠) انظر: محمد أنيس، حريق القاهرة ٢٦ يناير ١٩٥٢ علي ضوء وثائق تنشر لأول مرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٢، ط١، ص: ٧.

(٣٨١) يحدد محمد أنيس هذه العناصر في: المخابرات البريطانية في مصر أولاً، مع بعض العناصر المصرية الواعية وغير الواعية ثانياً، مثل: السراي وحزب مصر الاشتراكي وجماعة مصر الفتاة وجماعة إخوان الحرية والقلم السياسي في وزارة الداخلية المصرية، انظر: حريق القاهرة، ص: ٥٢ ـ ٥٤.

(٣٨٢) المرجع السابق: ٥٤.

(٣٨٣) صلاح عبد الصبور، الأعمالة الكاملة: ٨٥٩.

(٣٨٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٨.

(٣٨٥) المرجع السابق: ٨٥٩.

(٣٨٦) نفسه: ٨٦٥.

(٣٨٧) نفسه: ٨٦٠، ٨٦١.

(٣٨٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٣.

(٣٨٩) المرجع السابق: ٨٥٦ ، ٨٥٧.

(٣٩٠) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ١٩٢.

(٣٩١) حنا سكولنيكوف، مقال: الفضاء المسرحي الخارجي، ضمن كتاب الفضاء المسرحي، تحرير: چيمس ميردوند، ص: ٢٤٤.

(٣٩٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٠.

(٣٩٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٢ ، ٨٦٣.

(٣٩٤) المرجع السابق: ٧٦٦.

(٣٩٥) كير إيلام، سيمياء المسرح: ١٧٥.

(٣٩٦) باترس باڤيز، لغات خشبة المسرح: ٨٩.

(٣٩٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٦٦.

(٣٩٨) المرجع السابق: ٨٦٥ ، ٨٦٦.

(٣٩٩) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٢.

(٤٠٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٧ ، ٨٥٨.

(٤٠١) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح : ١٩٨.

(٤٠٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٩، ٨٦٠.

(٤٠٣)صلاح فضل، بلاغة الخطاب: ٤٢١.

(٤٠٤) نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن: ٧٦.

(٤٠٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٧.

(٤٠٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٥٨ ، ٨٥٩.

(٤٠٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٥، ٨٦٦.

(٤٠٨) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٢٨١.

(٤٠٩) رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت. القاهرة، ١٩٩٢، ط١، ص: ١١٢.

(٤١٠) آن أوبرسفيد، قراءة المسرح : ٢٦.

(٤١١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٦.

(٤١٢) غالي شكري، المثقفون والسلطة: ٣٦٥.

(٤١٣) المرجع السابق: ٢٣٠.

(٤١٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٦٧.

(٤١٥) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ١٨٠.

(٤١٦) انظر: إمام عبد الفتاح، الطاغية: ١٤٤ ـ ١٤٦.

(٤١٧) انظر: إمام عبد الفتاح، الطاغية: ١٤٨، ١٤٩.

(٤١٨) رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي : ١/ ٥٥٥.

(٤١٩) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧٠، ٨٧١.

(٤٢٠) صلاح فضل، نظرية البنائية: ٤٥٢.

(٤٢١) روبرت شولز، السيمياء والتأويل: ٦٢.

(٤٢٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٨٦٧، ٨٦٨ .

(٤٢٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧١.

(٤٢٤) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٤٢٥) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٣١٢.

(٤٢٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧١، ٨٧٢.

(٤٢٧) المرجع السابق: ٨٠٣.

(٤٢٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٤٦.

(٤٢٩) المرجع السابق: ٨٧٢، ٨٧٣.

(٤٣٠) نفسه: ٧٥١.

(٤٣١)صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٧٥٧.

(٤٣٢) المرجع السابق: ٧٧٧.

(٤٣٣) إمام عبد الفتاح، الطاغية: ١٥٢.

(٤٣٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٦٩، ٨٧٠.

(٤٣٥) عبد الغفار مكاوي، علامات علي طريق المسرح التعبيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ط١، ص: ١٧.

(٤٣٦) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٥٢.

(٤٣٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧٣، ٨٧٤.

(٤٣٨) المرجع السابق: ٨٠٨.

(٤٣٩) أحمد صادق سعد، ندوة الإنتلجنسيا العربية: ٤٣٢.

# الفصل الخامس:
# الدائرة السيبرنطيقية في بعد أن يموت الملك
# - النص المصب -

اختص صلاح عبد الصبور هذه المسرحية الأخيرة التي تعد النص المصب لمسرحياته السابقة جميعاً بتوصيف، وإهداء، وثلاث نهايات، ومقدمات نثرية في بداية كل فصل، وفي بداية كل حل من الحلول الثلاثة في الفصل الأخير.

والمقصود بمصطلح «النص المصب» أنه النص الذى تتجمع فيه كل الخيوط السيميولوچية والدرامية والأيديولوچية التي بسطها صلاح عبد الصبور في مسرحياته السابقة - وبخاصة أن هذه المسرحية هي آخر مسرحياته - حيث تمكننا هذه الميزة من الربط الأفقي لمشروع صلاح عبد الصبور المسرحي الذى تم التركيز في الفصول السابقة على دراسة وحداته في خطوط رأسية متوازية.

أما التوصيف الذى اختص به صلاح عبد الصبور هذه

المسرحية فهو «ملهاة مأساوية»، أي أنها إحدى مسرحيات الكوميديا الدامعة. وترجع «بداية خلط التراچيديا بالكوميديا فى الدراما الحديثة إلى بداية القرن الثامن عشر»[١]، فكما يقول محمد مندور: «الحياة فى العام شيء رمادى»[٢]، «فلماذا يحظر على المسرح الذى هو محاكاة للحياة أن يجمع فى المسرحية الواحدة بين الجد والهزل»[٣]، وقد طالب ڤيكتور هوجو الرومانسي الذى لعب دوراً كبيراً فى تحطيم مفهوم التراچيديا «بالجمع بين الجدى والهزلى فى المسرحية الواحدة».[٤]

ويرى الناقد ريموند بيكوك فى كتابه «الشاعر فى المسرح» أن «المأساة والملهاة معاً إنما ينبعان من التوتر القائم بين حياتنا التى تفتقر إلى الكثير وبين مطامحنا المثالية. إنهما يوجدان معاً فى اعتمادهما على تناقضات الحياة. إنهما تعبيران متوازيان، بشكلين مختلفين، عن فكرتهما عما هو خير وجميل»[٥]. ولهذا ليس غريباً أن يمزج صلاح عبد الصبور بينهما «ملهاة مأساوية»، وإن كانت تجدر الإشارة إلى أنه قد سبق لصلاح عبد الصبور نفسه المزج بين الملهاة والمأساة أيضاً فى مسرحيته «مسافر ليل» التى تصور مأساة قتل الراكب البرىء، حيث يقول فى تعليقه عليها: «لو كان لى أن أخرج هذه المسرحية لقدمتها فى إطار من «الفارس». إننى أريد للمتفرج أن يخشى عامل

التذاكر ضاحكاً، وأن يشفق علي الراكب ضاحكاً، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكاً كذلك»(٦)، وإن كان لم يصدر المسرحية بتوصيف «ملهاة مأساوية» ربما لأنها أقرب فنياً إلى تكنيك العبث الخالص الذى يقفز ساخراً فوق التصنيفات الكلاسيكية كالمأساة والملهاة معاً، حيث «اقتربت التراچيديا والكوميديا من الناحية النوعية من بعضهما البعض فى القرن العشرين، وتحطمت البنى التقليدية فى مزيج من الضحك والدموع»(٧).

أما الإهداء الذى صدر به مسرحيته فهو «إلى الملكة الأسيرة»، وهو إهداء يفتح بوابة التأويلات على شخصيات المسرحية وعلاقتها الرمزية بالواقع السياسى، «ففى كثير من الحالات، يتدخل عنوان فرعى أو إهداء أو نص استهلالى ليوجه خيال القارىء»(٨)، كما سنرى فى التحليل.

أما النهايات الثلاث التى قدمها فى ختام مسرحيته ودعى الجمهور إلى أن يختار واحدة منها فقط لتقديمها بمفردها فى اليوم التالى فتعنى التحقيق الفعلى للدائرة السيبرنطيقية فى المسرح التى تربط بين المنصة والصالة.

فإذا كان «المهندسون هم أول من أبدى اهتماماً جاداً بمشكلات التواصل، حيث أنشأ نوربير ڤينر علم السيبرنطيقا Cebernetics، وهو علم توظيف الآلات ذاتية الحركة ورد فعلها

المنضبط نتيجة لمثير محدد»[٩]، فإن آراؤه العلمية الأساسية تتسق مع المفاهيم العامة للمذهب السلوكى، حيث ترى هذه المفاهيم «أن السلوك الصادر عن أى شخص فى موقف معين هو نتيجة رد فعل تلقائى سبق له أن تعلمه تجاه مثير خارجي معين»[١٠]. ولهذا كان من الطبيعى أن تتخذ نظرية المعلومات مكانها في صميم الدراسات السيبرنطيقية؛ حيث يتم إرسال كل جزئية من جزيئات المعلومات طبقاً لشفرة محددة Code، فتحويل «فكرة ما إلى جزء من معلومة هو عملية من عمليات التشفير encoding، أما استقبال كل رسالة وتوغلها داخل وعينا فينشأ عن عملية حل الشفرة decoding، التى يقوم بها السامع».[١١]

لكن «مبادرة المشاهد السيميائية لا تقتصر على دوره فى فك الكودات أو إعادة تكويد النص، الأهم من ذلك أن المشاهد يكرس عمل الاتصال المسرحي عبر متتالية من الأفعال العملية والرمزية فى آن واحد، والتى تبدأ بفعل شراء بطاقة الدخول»[١٢]. وإذا كان المشاهدون «يفوضون الممثلين على المسرح بمبادرة الاتصال، ويعقدون اتفاقاً يمنحون بموجبه هؤلاء الممثلين نسبة مرتفعة من النطق؛ فإنهم يملكون حق الانسحاب من الاتفاق لحظة يكتشفون أنهم يسيئون استعمال

المبادرة الموكلة إليهم».(١٣)

فالرسائل المسرحية كما يقول إيكو «تقوم على أساس فعل مرتد feedback نشأ من نقطة انطلاق الرسائل نفسها»(١٤)؛ حيث يعتمد المسرح بشكل مباشر على رد فعل الجمهور، «فقد يتغير عرض بأكمله بسبب التصفيق، الضحك، التعليق. فكلها علامات منها ما هو لغوى، ومنها ما هو غير ذلك، ولا يمكن عزلها إذا أردنا أن نلم بالبيئة المسرحية بجملتها»(١٥)، وقد أثبت جروتوفسكي في بحثه أن جوهر المسرح «يمكن أن يوجد دون مكياچ، ودون أزياء، ودون ديكور، ودون إضاءة، ودون مؤثرات صوتية، لكنه لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة بين الممثل والمتفرج».(١٦)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أنه على الرغم من اعتماد هذه الدراسة علي النص وليس على العرض؛ فإن «النظرية الظاهراتية في الأدب تؤكد فكرة مفادها أن علي من يدرس عملاً أدبياً ألا يعنى بالنص الفعلى فحسب، بل عليه أن يعني، أيضاً وبدرجة مساوية، بالأفعال التى تتضمنها الاستجابة لذلك النص»(١٧) كما يقول آيزر، مما يسمح لنا برصد هذه العلاقة بين المسرحية والجمهور، وبخاصة أن بنية النص تعتمد عليها بصورة رئيسية منذ بدايتها.

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن المقدمات النثرية للفصول، سنجد المرأة الثانية تقول فى المقدمة النثرية للفصل الأول: «اسمحوا لنا أن نتحدث إليكم من حين لآخر وأن نذكركم بأنفسنا فى نهاية العرض.. هذا بالطبع إذا أحسسنا أن العرض أعجبكم، وأننا سنحظي بإعجابكم وتصفيقكم هكذا (يصفقون) لا بلعناتكم ومصمصة شفاهكم هكذا (يمصمص بشفاههن)»[18]، حيث يتضح لقارئ النص أن الكاتب يضع الدائرة السيبرنطيقية للمسرح فى حسبانه منذ اللحظة الأولى.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن فكرة استخدام المقدمات ذاتها تؤسس العلاقة بين المنصة والصالة «باعتبار هذه المقدمات حواراً بين المشاهدين والممثلين»[19]. أما كونها مقدمات نثرية - وهى المرة الوحيدة التى مزج فيها صلاح عبد الصبور بين الشعر والنثر فى مسرحياته - فأغلب الظن أنه يهدف إلى كسر رتابة الإيقاع الشعرى، إمعاناً فى كسر الإيهام المسرحى الذى يحرص عليه، وتعميقاً للفجوة بين المشاهد والعرض حتى يظل متيقظ الذهن. فالتقنية الفنية «عنصر جمالى واجتماعى فى آن، فهى ليست عنصراً من عناصر إنتاج النص فقط، بل هى عنصر من عناصر تلقيه أيضاً»[20]، حيث يرى شكلوفسكى أن آليات التغريب وكسر الإيهام لها دور بارز فى التأثير على

المتلقى، «فعملية التلقى فى الحياة العادية بليدة وآلية، بيد أن عالم الفن، حيث اللغة غير مطروقة والقراءة غير يسيرة، يجبر القارئ على وضع غشاوة التعود والألفة، ومطالعة العالم فى ضوء جديد»(٢١)، وهذا تماما هو ما يدعونا إليه صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية التى تبدأ بإشارة العرض الآتية:

«الستارة هابطة، وأمامها إلى يمين المسرح منظر شط نهر وكوخ صغير. لا دقات للمسرح، بل تبدأ الموسيقى الهادئة، ثم ما تلبث أن ترتفع، وتتحول أنغامها لما يشبه استعراضات السيرك، أو افتتاحيات الأوبرا كوميك. ثم تدخل من القصر - أى من وراء الستار - ثلاث من النساء فى زينة واضحة التبرج، وفى يد كل منهن ورقة كأنها تراجع دورها. وحين تعطيهن الموسيقى إشارة البدء يقفن أمام الستارة على مسافات متساوية، ثم تعطيهن الموسيقى إشارة البدء بالكلام».(٢٢)

وإذا كان «يمكن للإرشادات المسرحية أن تحمل إشارات علي أسلوب العرض أو يكون لها إيماءات بالنسبة لنغمة الأداء»(٢٣)؛ فإن لحظة بدء المسرحية كما يتضح من إشارة العرض السابقة تحتوى على الكثير من العلامات التى تؤكد حرص المؤلف على كسر الإيهام، ويمكننا أن نلخص هذه العلامات فيما يأتى:

١ - هبوط الستارة: حيث يؤكد هذا الهبوط فكرة التباين بين

الواقع (الصالة)، وساحة اللعب المصطنع (خشبة المسرح).

٢ ـ «لا دقات للمسرح»: فإذا كان المألوف والمعتاد هو استخدام هذه الدقات الثلاث قبل بداية أى مسرحية؛ فإن الحرص على تغييبها هنا يمثل نوعاً من الدهشة الفنية الجاذبة لانتباه المتلقى. هذا الغياب اللافت تؤكده قوانين علم اللسانيات، فقد «ينتشر استعمال نعت لدرجة يصبح معها غيابه أقل توقعاً من وقوعه، وهذا ما قد يثير الاهتمام ويحرك الذهن».(٢٤)

٣ ـ «موسيقى استعرضات السيرك»: حيث تؤكد هذه الموسيقى الصاخبة فكرة اللعب والبهلوانية فى ذهن المتلقى.

٤ ـ «زينة واضحة التبرج»: حيث تؤكد هذه الزينة/ المكياچ البعد عن الإيهام المسرحى الذى يحرص على أن يظهر الممثل في صورة طبيعية، والاقتراب من مبالغات مهرجى السيرك فيما يضعونه على وجوههم من مساحيق، تأكيداً لفكرة اللعب والبهلوانية.

٥ ـ «فى يد كل منهن ورقة» كأنها تراجع دورها: فهذه الورقة تؤكد للمتلقى أن ما سوف يقدم الآن هو تمثيل فى تمثيل وعليه ألا يقع فى دوامة الاستغراق فى اللعبة، بل عليه أن ينتبه إلى أنها مفارقة للواقع، وعليه أن يجهد ذهنه فى اكتشاف المغزى الكامن وراءها.

٦ ـ «حين تعطيهن الموسيقى إشارة البدء يقفن على مسافات متساوية»: فمصاحبة الحركة للأمر الموسيقى، والحرص على تساوى المسافات، يؤكد فكرة اللعب والبهلوانية عبر التصنع غير الواقعى.

كل هذه العناصر مجتمعه تتضافر في تأكيد حرص المؤلف على كسر الإيهام المسرحى قبل بداية المسرحية، فالحيل الاتفاقية التمثيلية مثل ««البرولوج ـ الأبيلوج ـ المشهد الاستهلالى – التمثيل داخل التمثيل – التفرد بالتوجه للمشاهدين، تبدو كأنها حالات «كسر للإطار»؛ لأنها تتطلب من الممثل أن يتوقف عن أداء دوره وتسلم بحضور الجمهور، ولكنها تعتبر عملياً وسائل يجوز استخدامها من أجل تثبيت الإطار عبر تركيزها على زيف التمثيل المحض».[٢٥]

وتجدر الإشارة إلى أن الدور الرئيسى للنساء الثلاث الواقفات على خشبة المسرح هو دور الراوى، وهو دور يؤسس كسر الإيهام المسرحى أيضاً، فإذا كان «تعامل الممثل المشاهد فى السياق المسرحى يتم من خلال توسط السياق الدرامى حيث يتوجه متكلم تخيلى إلى مستمع تخيلى، وما يجرى أمام الجمهور هو هذه الحالة الاتصالية الدرامية»[٢٦]؛ فإن خطاب الراوى «يأخذ فيه اتصال المؤدى ـ الحضور شكلاً مباشراً».[٢٧]

وإذا كانت الجوقة - التى تعادل الراوى - فى الكوميديا القديمة «تقوم بإلقاء خطاب مباشر إلى الجمهور يسمى para-dasis ، وهو خطاب مطول تنتفى فيه عن الجوقة شخصيتها المسرحية، ذلك أنها تتحدث فيه إلى الجمهور معلقة على أحداث تهمه أهمية مباشرة مع أن أهميتها للمسرحية قد لا تكون بادية للعيان بل ربما لا توجد بينها وبين موضوع المسرحية صلة ما»[٢٨]؛ فإن صلاح عبد الصبور يحرص على أن تبقى جوقة الروايات الثلاث فى مسرحيته بلا أسماء، حيث تبدأ المرأة الأولى خطابها النثرى المباشر بالترحيب بالجمهور، وتستمر مع زميلتيها فى تبادل حديث لا يعد حواراً بل يعد مونولوجاً نثرياً طويلاً مقمساً عليهن، حيث يدور هذا المونولوج حول موضوعات شتي يمكن اقتناص أهم ملامحها فيما يأتي:

١ - كسر الإيهام من أجل إيقاظ ذهن الجمهور حتى وإن وصل الأمر إلى حد استفزازه الذى يذكرنا بمسرحية بيتر هاندكيه «إهانة المشاهدين»[٢٩]، حيث تقول المرأة الأولى فى مفتتح المسرحية: «فإن قروشكم لن تدخل جيوبنا، كما أننا سنتقاضي مرتباتنا سواء أجئتم أم لم تجيئوا.. امتلأ مسرحنا أم كان مقفراً تتردد فيه بدلاً من أنفاسكم أنفاس الأخشاب والحجارة»[٣٠].

٢ ـ اصطناع سبب موضوعى محايد للكتابة المسرحية يصرف نظر القارئ / السلطة فى المستوى الأول من التلقى عن أن المسرحية تعالج فى حقيقتها الواقع السياسى المعاصر لها: «قد استخرج المؤلف من أحد الكتب الصفراء التى يدمن قراءاتها إحصائية غريبة تقول: إنه يموت فى كل دقيقة تسعة وثلاثون ألفاً وسبعمائة وأربعة وخمسون من البشر، بينما يموت ملك واحد كل ثمانية أعوام وخمسة أشهر. ومن هنا فإن موت أحد الملوك ليس أمراً عادياً، بل هو جدير بأن يلهم شاعراً ما إحدى مسرحياته».(٣١)

٣ ـ تقديم اسم المؤلف والمخرج للجمهور، فالكاتب عينه علي العرض: «والمسرحية التى نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعي صلاح عبد الصبور، وهو رجل أسمر ذو نظارات كان يزورنا أحياناً أثناء البروفات، ومن إخراج...».(٣٢)

٤ ـ إطلاق دلالة رمز الملك سيميولوچياً بعدم تحديد اسمه وبلده وزمانه، وإيضاح أن ذلك متعمداً، فالكاتب لم يخبر الممثلين عنه، وعند سؤالهم لمدير المسرح: «قال: مصطنعاً لهجة الجد الشديد/ هذا الملك.. آه.. بالطبع.. تقريباً هو ملك لإحدى المدن الكبيرة التى تقع على مجرى نهر، قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ.. وهى مدينة واسعة طبعاً تشقها طرقات كثيرة،

تتعرج أحياناً وتستقيم حيناً آخر، وتتناثر فيها الأسواق والمعابد والصيدليات والحانات والمدارس والسجون.. وأماكن أخرى»[٣٣].

٥ ـ رواية ما سيحدث داخل العرض من أجل لفت النظر إلى المغزى العام وليس إلى تسلسل الأحداث الذى صار معروفاً قبل بداية العرض: «فقد آثر المؤلف أن يبدأ العرض بمشاهد من حياة الملك السعيدة، ثم يرينا مشاهد من موته، وما حدث بعد موته».[٣٤]

٦ ـ السخرية المتكررة من التراتب السلطوى الطبقى: المؤلف ـ المخرج ـ مدير المسرح ـ الممثلين: «وواقع الأمر أن المؤلف لم يخبرنا، وربما كان قد أخبر المخرج، الذى أخبر مدير المسرح، الذى سألناه فقال».[٣٥]

٧ ـ السخرية من شكلية الثقافة السلطوية الدعائية الجوفاء، حيث تعلن إحداهن أن المؤرخ الرسمى قد استخدم فى إثبات حقيقة الملك التاريخية «وثائق لا ترتبط فيما بينها بأى رابط لا من حيث العصر ولا الاتجاه العقائدى والأدبى لأصحابها، ولا كذلك اللغة ولا الجنس، عامدة إلى مزج القديم بالحديث، والثابت المعروف بالزائف المخترع، مزجاً يتحدى جميع أصول المنطق»[٣٦]، حيث تقول: «أحد أبحاثه الرصينة المذيلة بالمراجع الهامة كدائرة المعارف البريطانية ومختار الصحاح وتقويم

العبقرى الفلكى وأصول التدبير المنزلى وغيرها، والمحلاة بالصور الزنكوغرافية لتطور توقيعات الملك، وبطاقته الشخصية والعائلية...».[37]

٨ ـ السخرية من مؤرخ الملك الرسمي الذى يعمل على تزييف وعى الشعب «أثبت هذا المؤرخ الحصيف أن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكاً غيره، وأن اسمه على الأزمان المختلفة كان أنوبيس الأول، وجورجياس التاسع، وابن طولون الثالث، ولويس الرابع والثلاثين، وعبد الرحمن الخامس، إلى آخره»[38]، حيث يذكرنا هذا التراسل التاريخى بعامل التذاكر الشخصية الديكتاتورية المتحولة في مسافر ليل، ويسخر فى اللحظة ذاتها من سرمدية الديكتاتورية.

٩ ـ الإشارة إلى النفاق وتزييف الوعي في الوسط الثقافى «والمؤلف والمخرج كما تعلمون يستأثران بثمرة نجاح العمل المسرحى، وينصب لهما النقاد ـ وهم أصدقاؤهما عادة ـ خيمة الثناء».[39]

١٠ ـ السخرية المرة من الذات ومن المثقفين ومن قيمة الثقافة، كما يظهر فى المقطع الآتى:

«المرأة الثانية: والتشفى عاطفة لم يتحدث عنها أرسطو حين قال: إن دور الدراما هو بعث عاطفتى الشفقة والخوف، ناسياً

أجمل العواطف البشرية الرقيقة التى تفوح فى ثنايا النفس كالوردة العطرة، وهى عاطفة التشفى.

المرأة الأولي: وبالمناسبة، لقد قلنا ذلك لمدير المسرح الذى نقله بدوره للمخرج الذى نقله بدوره إلى المؤلف، فأنكر المؤلف ذلك، بل إن وجهه احمر خجلاً.. أو على الأصح ازرق خجلاً وقال:

المرأة الثالثة: لا. لا.. فأنا رجل يتمتع بالأخلاق الحميدة، ولن أسمح، لعاطفة كالتشفى أن تعيش فى نفسى، ولكن.. ارجعوا لأرسطو صفحة ٤٣ من كتاب الشعر لتعرفوا ماذا أريد.

المرأة الثانية: وبحثنا عن كتاب أرسطو، فإذا بجميع مثقفينا لا يعرفون شكله، وجميع الذين يتحدثون عنه لم يقرؤه، وأخيراً وجدنا نسخة قديمة منه عند أحد باعة الصور العارية وفتحنا الصفحة، فإذا بها تقول: ...».(٤٠)

وأثناء قراءة المرأة الثانية للمقطع الخاص بالشفقة من كتاب أرسطو تبدأ المسرحية فى صورة عبثية ساخرة توضحها إشارة العرض التالية، وهى أطول إشارة عرض فى مسرحيات صلاح عبد الصبور كلها، ولهذا فسنقسمها إلي قسمين.

«فى أثناء سرد الاقتباس، تبدأ الموسيقى. ثم ترتفع حتي تطغى على صوت المرأة الثانية، رغم ما تبذله من جهد في الصراخ. وينفرج فى الوقت ذاته الستار عن قاعة العرش التى

تمثل الجزء السفلي من المشهد. قاعة واسعة يتوسطها مقعد ملكي ضخم. في عمق المسرح الأيسر درج يقود إلى الغرف الملكية التي تكون الجزء العلوي من المشهد. وهي مظلمة الآن.

وسط قاعة العرض يقف الملك مزهواً، ووراءه صف من الرجال متشابهي الملابس يتمايزون بأغطية رءوسهم. ملابسهم كلهم زرقاء. هؤلاء الرجال هم الوزير والمؤرخ والقاضي والشاعر والجلاد.. وقد يرى المخرج أن يلصق علي ظهر كل منهم قطعة من القماش تدون عليها مهنته، كالأرقام التي تلتصق على قمصان لاعبي الكرة...».(٤١)

إن تداخل العلامات، صوت المرأة الصارخة مع صوت الموسيقى التي تغطي عليه، يشير إلى إنهاء خطاب جوقة الراويات وبداية جذب انتباه المشاهد إلي ساحة العرض التي انفتح عنها الستار. ويلاحظ أن كرسي العرش يحتل بؤرة الديكور ويهيمن على ساحة العرض بفخامته وضخامته وموقعه السيميولوچي الذي يتسق مع مكانة صاحبه وجبروته وديكتاتوريته.

وقد قسم صلاح عبد الصبور المسرح إلى طابقين؛ الطابق الأول يمثل قاعة الحكم، بينما يمثل الطابق الآخر - الذي يقود إليه الدرج الصاعد - الغرف الملكية. وقد اعتمد صلاح عبد

الصبور على الإضاءة فى التصدير الضوئى للمكان الذى يجب التفات المشاهد إليه، لذا فهو يبدأ المشهد بإضاءة قاعة العرش وإظلام الغرف الملكية.

وتجدر الإشارة إلي أن تشابه ملابس رجال البلاط الزرقاء علي الرغم من اختلاف وظائفهم «وزير - مؤرخ - قاضى - شاعر - جلاد» يحمل دلالة ضمنية بأنه لا شخصية مميزة لأحدهم، وكأنهم جميعاً شيء - بالمعنى الفلسفي - واحد أمام الملك.

كما أن اقتراح المؤلف العبثى الكاسر للإيهام بلصق قطعة قماش على ظهر كل منهم تدون عليها مهنته، التى تمثل اسمه أيضاً داخل المسرحية، يعد تحويلاً «للرسائل اللسانية اللغوية الزمانية المحض التى تندرج فى الفضاء الصوتى إلى علامات كتابية منظورة فى كل لحظة. وهى فكرة تذكرنا بالعناوين المكتوبة المعروضة التى استخدمها بريخت فى مسرحياته»(٤٢)، وتشى بأن كل واحد منهم لا يستمد كيانه إلا من وظيفته. ولما كانت وظائفهم أسماء بلا مسميات إذ لا سلطة لهم كما يصرح بذلك الملك:

بل إني أنتم، ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو فى صور منبهمة
وأنا جوهرها الأقدس(٤٣)

فإنهم يصبحون مجرد أشباح أو تماثيل متحركة تستكمل

ديكور البلاط الملكى، فلا ملك بدون حاشية. ويمكننا أن نلاحظ من الوجهة السيميولوچية أن صلاح عبد الصبور قد استطاع عبر الملابس الموحدة اللون والأسماء المدونة على الظهر أن «يختصر مادة التسلط والهيمنة، وهي مادة معقدة، في صورة محسوسة ومباشرة وعابثة بغلظة تناقض ما يفترض أن يكون عليه مجلس الملك من جد ووقار».(٤٤)

«تتحول الموسيقى إلى رقص. ليكن الفالس أو غيره من الرقصات، وتتجه النساء على إيقاعها ليقفن صفاً أمام الملك ورجاله، ثم يثبتن فى أوضاعهن كالدمى. وتنضم إليهن نساء أخريات.. اثنان أو ثلاث أو أكثر..

يشير الملك إلى الأولى فى صف النساء، فتدب فيها الحركة فجأة، وتتقدم إليه بخضوع. ويلاحظ فى هذا المشهد أن الموسيقى تنطلق حين يصمت الملك، وتصاحبه بإيقاعاتها فى كل حركاته، وكأنها إطار كلماته. ويلاحظ أيضاً أن الحديث بين الملك والنساء يدور فى صوت بين النجوى والخطابة، ويغلب عليه طابع الاستعراض.

يخاصر الملك المرأة مراقصاً».(٤٥)

وعلى الرغم من أنه يوجد «بين الممثلين والمتفرجين اتفاقية ضمنية مستترة على أن الممثلين سيسمح لهم بأن يستحضروا

فى أذهانهم وفى مخيلاتهم هذا العالم الخيالى الروائى، ويمكن وصف هذه الأعراف بأنها أعراف بلاغية تمثل الوسيلة التي يمكن بها إقناع المشاهدين بقبول الشخصيات والمواقف»(٤٦)؛ فإن تحول النسوة الثلاث من راويات إلى ممثلات للأدوار الثانوية يعد فى جوهره أيضاً أحد آليات كسر الإيهام المسرحى داخل العرض.

كما أن ثبات النساء «يثبتن في أوضاعهن كالدمي» حتي يشير الملك إلى واحدة منهن فتدب فيها الحياة، يشى بأن الحياة كلها عدم وموات بعيداً عن الملك، وبخاصة أنها تجمد فى مكانها ثابتة فور تركه لها ، فلا حياة إلا للملك ولمن يقول له الملك كن فيكون، فى إشارة إلى تشبه الحاكم الدكتاتور بالله كما مر بنا مع عشرى السترة فى مسافر ليل.

أما الموسيقى التى تصاحب الملك بإيقاعاتها فى كل حركاته، فهي تعد تصديراً مسرحياً يلفت المشاهد إلى رقصة الملك دون سواها من الأشياء والشخصيات الموجودة فى ساحة العرض. وربما كان من المناسب أن تصدر هذه الرقصات ضوئياً أيضاً، فقد تتطلب «خطة الإخراج إبراز بعض عناصر العرض المرئى، وهذا معناه تسليط إضاءة خاصة على ممثل ما، أو راقص باليه، أو عازف موسيقى.. وإذا كان الشيء متحركاً كالراقصة مثلاً،

فإن الأمر يختلف؛ لأن الراقصة تتحرك وسط إضاءة عامة، وتحصل على القدر نفسه الذى يحصل عليه كل من يحيط بها، إذن هى فى حاجة إلى إضاءة خاصة يمكن أن تحصل عليها من كشاف تتبع قوته ألف وات أو ألفان، يصاحبها في حركتها ويجعلها فى إطار بؤرة من الضوء القوي الأبيض أو الملون، يميزها عن غيرها من الراقصين ويجذب إليها الأنظار»[٤٧]، حتى يكون التصدير مزدوجاً بوساطة العلامات السمعية والبصرية معاً، مما يضمن تركيز المشاهد تماماً فى متابعة الرقص وعدم انشغاله بما سواه.

أما الحديث الدائر بين الملك والنساء فى صوت بين النجوى والخطابة؛ فهو يميل إلى دائرة النجوى لأنه خطاب عاطفى، ويميل إلى دائرة الخطابة حتى يصل واضحاً إلى الجمهور، كما أنه يغلب عليه طابع الاستعراض؛ لأنه أقرب ما يكون إلى لعبة التمثيل داخل التمثيل كما سيتضح لنا الآن.

فالملك والمرأة يتبادلان خطاباً جنسياً مثيراً طويلاً فى لغة شعرية يقولان فى نهايته:

الملك : فخذاك عمودان يقودان إلى النبع المكنون

المستغرق فى سبحات تأمل ذاته

فى باطن مرآته

المرأة: مولاى

فلتتسلل كإله الغابات السحرية

تتقدمك القوس المرهفة الفضية

ولتهبط بين شجيرات الورد الملتفة

ولتنزل ضيفاً فى أرض الظل القمراء

أرض ساكنة دوماً، غائمة بنثار الأنداء

حتي تصل إلى النبع المكنون

أنفذ قوسك فى صفحة مرآته

واشغله عن سبحات تأمل ذاته(٤٨)

لكننا سرعان ما نكتشف أنه ليس خطاباً صادقاً، بل خطاباً مصطنعاً أعده الشاعر وقام بتحفيظه للملك وللنساء في محاولة لإيقاظ رجولة الملك المفقودة على الرغم من طغيانه الجامح، وهنا تكمن عقدة صراعه النفسى الداخلى التى تحوله إلى شخصية درامية حية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن فتور الملك/ الديكتاتور الجنسى على الرغم من شحذ الراقصات لهمته، يذكرنا بفتور سعيد/ المثقف الجنسي على الرغم من شحذ ليلى لهمته أيضاً. فالسياق مختلف حقاً لكن المغزى واحد، وهو أن كلا منهما عاجز عن منح المرأة طفل المستقبل فى السياق الدرامى الخاص به. كما أن

هيمنة الخطاب الجنسى على حديث الملك العِنِّين تذكرنا بهيمنة الخطاب الجنسي أيضاً على حديث الأميرة المنفية المحرومة من طفل المستقبل فى مسرحية الأميرة تنتظر.

إن خطاب الملك ينتقل الآن من الحديث إلى المرأة للحديث إلى الشاعر.

الملك: «يتوقف فجأة، وينزع المرأة من ذراعيه فتتصلب فى مكانها كأنها دمية»

أوف، ما هذا الضجر الموحش كالصحراء

قلنا هذا من قبل..

نفس الكلمات الباردة الملساء

قلناها أمس، وأمس الأمس

عودي للصف

يا هذا الشاعر(٤٩)

يلاحظ على الخطاب الشعرى فى المقطع السابق أن صلاح عبد الصبور قد انتقل من الحرص الدءوب على تواتر القافية فى حوار الملك المرأة، إلى الشعر الأبيض تقريباً فى هذا المقطع -باستثناء صحراء/ ملساء- حتى يفرق بين قصائد الشاعر الملقنة للملك والمرأة، وبين خطاب الملك العادى على الرغم من اشتراكهما معاً فى وحدة البحر «المتدارك».

كما يلاحظ أن انتفاء ملامسة الملك للمرأة تعنى عودتها الفورية إلى الثبات والعدم «دمية»، تأكيداً للإيحاء بقدرة الحاكم الديكتاتور على الإحياء والبعث، فالراقصات «يتحركن وينطقن بما لُقِّن إياه وكأنهن غائبات عن الوجود، أو أن سالبا سلب منهن وعيهن وأملى عليهن تصرفهن وأنطقهن بما يريد أن ينطق به. فامتثلن امتثال الآلة لمسيرها، حتى إذا ما فرغن من دورهن أو فرغ الدور منهن عدن إلى وضعيتهن السابقة جامدات كما كن»(٥٠)، فى مسرحة حية للاستلاب المؤسس على تزييف الوعى الذي يصل إلى حد الوعى المفقود عبر التلقين وفقدان القدرة على الحركة الذاتية.

إن صلاح عبد الصبور ينتهز فرصة المحاورة بين الملك والشاعر ليخوض في قضية العلاقة بين المثقف والسلطة، قضيته المصيرية التى تعد مسرحياته كلها تنويعات عليها، فكما يقول صلاح عبد الصبور: «كل كاتب يملك بالضرورة بضع أفكار أساسية ورئيسية ومتكررة، إنه فى حالة خصام اجتماعى مع بعض القيم الاجتماعية السائدة التى تكون بمثابة جراحه الشخصية، بمعنى أنه يعيش فيها ولها»(٥١)، «وجراح أى كاتب معدودة ما بين ٣ أو ٤ جراحات، ولو فهم الكاتب نفسه سوف يجدها لاتزيد عن ذلك، وكل ما يؤديه بعد ذلك، كل ما يفعله، إنما

هو تنويعات على هذه الجراحات الشخصية الرئيسية».[52]

إن الملك يبدأ حديثه مع الشاعر بتذكيره بما يمنحه له من ذهب السلطان، سلاح السلطة الأول فى ترويض المثقف:

إنى ألقى فى بطنك أحمالا من خمر وطعام
حتى تطفح بطنك شعراً، يستأهل ما أبذله من إنعام
أذكر حين دخلت معيتي الملكية
أنك قلت بصوت متهالك
.. كنت نحيلاً كجراد الصحراء
متسخاً.. مثل حذاء
الشاعر: «محتجاً فى تهالك»
مولاى!
ليس إلى هذا الحد..
الملك: لم يعجبك التشبيه
لك حق
علمنى ـ عندئذ ـ كيف أشبه شيئاً متسخا
دعنا من هذا ...
هل تذكر ما قلت؟
الشاعر: أذكر يا مولاى[53]

إن الفقرة الأولى من خطاب الملك تقدم دليلاً مادياً لغوياً على أن التقنيات البلاغية، مثل التشبيه والاستعارة، لا تصنع شعراً بعيداً عن التعمق الشعورى لمفردات الصور وخلق علاقات جديدة بينها. كما أنها توضح أن فقر الشاعر هو الذى دفعه إلى تقبل هذا الوضع المهين، فالمثقف «قد يسكت عن الكبت الفكريي، لكنه لا يستطيع أن يتحمل الحرمان المادى. وكلما ازدادت حاجته المادية تحول ارتباطه الأيديولوچى إلى ارتباط لفظى وازداد ارتباطه الفعلى بالوضع القائم ورضوخه له».(٥٤)

ولايتوهم قارئ النص أن احتجاج الشاعر المصدر بعبارة «مولاى/ ليس إلى هذا الحد» احتجاج حقيقى. ففى دراسة شهيرة عن توابع اللغة وصف رومان چاكبسون تعدد وجوه التعبير فى تدريب ستانسلافسكى للمثل فى مسرح موسكو للفنون «الذى يسمح بتصور نطاق واسع من الدلالات الانفعالية بالتضمن، وذلك من خلال التنوع شبه اللسانى وحده، وبصرف النظر عن المحتوى الدلالى الظاهر للفظ»(٥٥)، حيث يتحكم التابع شبه اللسانى «فى تهالك» الذى يبلوره الأداء الصوتى للممثل فى دلالة الفعل اللغوى «محتجاً» ويحوله إلى قبول مهين يؤكده النص عبر عدم اعتراض الشاعر على تكرار الوصف ذاته «شيئاً متسخا»، ورضوخه للأمر بالصمت «دعنا من هذا..»، وإقراره

في النهاية بحقيقة الوضع المخزى «أذكر يا مولاى».

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن عبارة الملك «دعنا من هذا»، تذكرنا بقول القاضى أبى عمر ممثل السلطة للحلاج عند بداية حديثه عن الوجد الصوفى فى المحاكمة الزائفة «صمتاً هذا كفر بين»، وبقول عشرى السترة المتكرر للمسافر «دعنا من هذا الموضوع الآن»، وبقول السمندل للقرندل عند محاولته إيقاف تزييفه لوعى الأميرة «اصمت يا مجنون»، وبمنع الرقابة المتكرر لنشر مقالات الأستاذ الذى انتهى بسحب رخصة الصحيفة فى ليلى والمجنون؛ حيث تصب هذه التلوينات المتنوعة فى جرح واحد؛ يتمثل فى حرص السلطة الديكتاتورية على غلق باب النقاش الحر.

إن الملك يستطرد فى شرح طبيعة علاقته بالشاعر قائلاً:

أذكر أنك قلت بصوت متعثر:

حتى لايهزأ بى أصحابى الشعراء

ويقولون إذا اجتمعوا في مقهاهم إنى أتسول بالشعر

فضلاً عن أن النقاد يقولون بأن العصر..

يأنف من إزجاء الكلمات إلى أعتاب الأمراء

لغو مضطرب المعنى، لكنى لم آبه له

فأنا لا يعنينى أن تمدحنى كلمات تذهب فى الريح
تمدحنى أفعالى.. يمدحنى التاريخ
لن أتسلل فى أرض التاريخ كشحاذ يلتف بأسمال
مهترئه
وعليها بقع من سيىء شعرك
ولهذا لم آبه لكلامك...(٥٦)

إن التوابع شبه اللسانية مازالت تعمل بقوة؛ فعبارة «بصوت متعثر» فى بداية خطاب الملك تشير إلى محاكاة تهكمية لطريقة كلام الشاعر لحظة قدومه إلى البلاط، حيث تسخر هذه المحاكاة من الشاعر أولاً، ومن رأي المثقفين الأحرار والنقاد فى الشعراء التابعين للسلطة ثانياً. وذلك قبل أن ينتقل الملك فى هجومه من التهكم الساخر إلى السب الصريح «لغو مضطرب المعنى». ثم ينتقل الملك بعد ذلك إلى توضيح موقفه من كلام الشاعر السابق فى فقرة يصدرها بقوله «لكنى لم آبه له» ويختمها بقوله «ولهذا لم آبه لكلامك» فى مسرحة لموقفه الديكتاتورى المتسلط الذى يصدر الأحكام الصارمة قبل إبداء الأسباب. أما الأسباب التى يعلنها الملك لرفض خطاب الشاعر والمثقفين فلا تتمثل فى عدم الاقتناع بكلامهم الذى لا يملكون غيره فقط، بل تتمثل فى عدم اقتناعه بجدوى الكلام عموماً فى مقابل الأفعال الباطشة التى

تملكها السلطة الديكتاتورية.

وتصل المفارقة إلى قمتها فى ختام المقطع عندما يستخدم الملك التصوير الشعرى فى السخرية من شعر المدح ومن الشاعر ذاته، مثبتاً أنه حتى اللغة فى يد السلطة يمكن أن تكون سلاحاً باطشاً وإن كانت ليست أكثر من لغو وثرثرة فارغة فى يد المثقف، فالخطاب يستمد قوته المهيمنة من قوة منتجة وقدرته على تحويله إلى أفعال.

إذن أى نوع من الشـــعـر هذا الذى يريد الملك أن تطفح به بطن الشاعر؟

أنا لم أدخلك معيتى لتمدحنى
بل كى أسمع صوتا يؤنسنى.. ينعشنى
يجعلنى أشعر.. أنى.. أنى..
إنك تدرى أنى رجل تثقله الأعباء
حتى لا أجد الوقت لكى أستمتع بالدنيا
مثل العامة والدهماء
لم أك محتاجاً لقصائد مدح تتغنى بى
بل محتاجاً لقصائد حب، لتغنى لى، تخرج بى من أجواء الإعياء
لتلقنها لى، وتلقنها للمحظيات

حتى تنعشنى.. هه.. تجعلنى أشعر أنى أرغب فيما يرغب فيه..

العامة والدهماء

وسألت، فقالوا:

إنك أبرع من يكتب شعر الحب الفائر

فبعثت إليك(٥٧)

إن غياب «خبر إن» من السطر الثالث في المقطع السابق «يجعلنى أشعر أنى.. أنى...» يعلن عن وجود فجوة صريحة فى البناء اللغوى للنص، و«الفرصة تكون سانحة لنا فى أن نطلق العنان لملكتنا بإقامة ترابطات، وبملء الفجوات التي تركها النص نفسه»(٥٨)، فجملة أن ومعموليها ـ المذكور والمحذوف ـ مؤولة بمفعول به للفعل اللازم «أشعر»، وعلى هذا يكون ما يحتاجه الملك ليس شعر المديح الذى يدعم آلته السلطوية الباطشة بل شعر يوقظ مشاعره الإنسانية التى حرص النص على تصديرها في السطر السابق عبر الفعلين «يؤنس ـ ينعش». أما السطر التالي للحذف فيحتوى أيضاً على مفعول به مؤول من أن ومعموليها للفعل تدرى «إنك تدرى أنى رجل تثقله الأعباء» لكن خبر أن مذكور فيه، ويتمثل فى كلمة «رجل». حيث ترشح جدلية الذكر والحذف متضافرة مع عبارات «تثقله الأعباء ـ استمتع

بالدنيا - الإعياء - أرغب فيما يرغب فيه.. العامة والدهماء - شعر الحب الفائر» أن الأمر يتعلق بضعف القدرة الجنسية للملك الديكتاتور، وأنه يمكن للمتلقي أن يكمل فجوة النص على النحو الآتى «يجعلنى أشعر برجولتى»، وهو إكمال يرشحه النص بقوة تقترب من حد التصريح به عبر التركيب البنائى، وعبر التكرار الخجلان لكلمة «أنى»، وعبر النقاط الشاردة بعد الفعل يرغب «يرغب فيه...»، وعبر السباب العاجز لمن يملك القدرة «العامة والدهماء».

الشاعر: معذرة يا مولاى

لكنى قد لقنت الأخرى كلمات مبتكره

قد ترضى رغبتك الملكيه

الملك: قد.. قد.. دوماً قد

لا شىء مؤكد

سنرى.. أنت تعالى

«تدب الحياة فى المرأة الثانية، ويرتفع صوت موسيقى الرقص، يتأملها الملك، ثم يعود إليه تهلله، ويبدأ فى مراقصتها، وتصاحب المرأة الموسيقى بصوتها المنغم»:

الشاعر: «ملقنا الملك فى صوت خفيض»

يتنزل صوتك مثل رنين الجرس الفضى المتفرد

يتقطر من برجٍ متشح بمروج الغيم الزرقاء

الملك: يتنزل صوتك مثل رنين الجرس الفضى المتفرد

يتقطر من برج متشح بمروج الغيم الزرقاء

المرأة الثانية: يغدو أصفى حين يغرد فى فضة أعطافك

يغدو مكتوماً ونقياً كصدى قطرات الخمر الورديه

حين تفيض علي وجه الكأس البلورية

خذنى.. يا مولاى

الشاعر: «متدخلاً.. وقد أفزعه ما صنعته المرأة»

لا.. لا.. قد ضاع المشهد

نسيت هذى المرأة أجمل ما فيه

سامحنى يا مولاى(٥٩)

إن فعل تلقين الشاعر أبيات الحب للملك تختلف نوعيته عن فعل تلقينه أبيات الحب للمحظيات؛ فبينما يندرج الفعل الأول تحت بند تبعية الشاعر للملك ومحاولة إرضائه، يندرج الفعل الثاني تحت بند سلب الشاعر لوعى الراقصات ومحاولة تشييئهن. لهذا لم يكن غريباً ألا يحفظ الملك الأبيات ويُسَخِّر الشاعر مرة أخرى ليلقنها له، وألا تتذكر المرأة بقية الفقرة الشعرية زائفة العواطف.

وإذا نظرنا إلى المقطع الحوارى السابق سنكتشف أنه يبدأ

بقول الشاعر «معذرة يا مولاى» وينتهى بقوله «سامحنى يا مولاى»، حيث يعد هذا الاعتذار المتكرر بعد الإهانة البالغة التى وجهها الملك له، إشارة واضحة إلى هيمنة الملك على الشاعر التى تمتد لتطول كل من فى القصر بصورة أبشع، كما يظهر فى إشارة العرض التالية التى تغلق المشهد العبثى المصطنع لمحاولات إحياء رجولة الملك المفقودة.

«يلتفت الملك للمرأة الثالثة، وحين يهم باستدعائها، وتوشك الحياة أن تدب فيها يدخل المنادى الملكى، وهو قزم أحدب، معلنا بصوت وصدى معاً».

المنادى: يا مولاى.. لاى.. لاى.. الخياط الملكى.. كى.. كى..
يسَــتــأذن أن يدخل.. خل.. خل.. كى يعــرض يا
مولاى.. لاى.. لاى..
بعضاً من .. من .. من..

الملك: يكفى.. يكفى.. فليدخل[٦٠]

فإذا كانت «السمات الجسمانية للممثل تكتسب دلالة علي خشبة المسرح»[٦١]، وبخاصة عندما تكون شاذة ومتعمدة؛ فإن صلاح عبد الصبور يحرص علي أن يكون المنادى قزماً أحدب ينادى بصوت وصدى معاً، حيث «تنتج التعبيرية الخاصة بالتلفظ المسرحى عبر المبالغة فى استخدام الكود شبه اللسانية. فالممثل

المسرحي الكفء يمكنه أن يعتمد علي رصيد واسع النطاق من تلاوين الشواهد الصوتية النمطية المقولبة»[٦٢]، وبخاصة عندما يتعلق الأمر «بالشخصيات الثانوية التى تبدو أكثر قابلية للوسم النمطي من الشخصيات المركزية التى تكون أكثر واقعية وشبهاً بشخصيات الحياة العادية».[٦٣]

أما الدلالة السيميولچية لهذا الوسم فتتمثل فى أنه قزم أحدب بالطبع فى بلاط الملك الديكتاتور، «فدلالة التكوينات، كدلالات الألوان والكلمات، ترتبط بثقافة ما. فتصغير حجم فرد ما في الرسم - أو فى التشكيل الجمعى للعرض - قد يدل علي هبوط منزلته الاجتماعية»[٦٤]. وهو صوت لأن وظيفته الرئيسية هي الكلام (منادى)، لكنه لا ينطق إلا بما يقوله الملك فقط لذلك فهو صدى أيضاً، كما سنرى فى هذا المشهد العبثى الطارئ الذى يتلاعب فيه الملك بالمنادى والجارية قبل دخول الخياط.

الملك : لحظة

اسمع يا بهلول

هل لك زوجة؟

المنادى: لا أملك ما ينفع للزوجة يا مولاى

الملك": تملك قربك منى

المنادى: ما يعنى الزوجة حين يجن الليل،

وتقترب الساق من الساق، ويدعو الميل الميل

هو قربى منها

لاقربى من مولاى

الملك: «ضاحكاً، ومشيراً للمرأة الثانية، التي تتحرك نحو

المنادى فى فتور حين تسمع حديث الملك»

بهلول

خذ هذى المرأة زوجاً لك

وسترضى عنها حين تزول الكلفه

وتحل الألفة

المنادى: لن ترضى هى عنى يا مولاى(٦٥)

إن الخطاب الجنسى الذى مازال مسيطراً على لغة الحوار، يتضافر مع شعور المنادى - الذى يظهر أمام المشاهد فى صورة قزم أحدب - بضآلة شأنه أمام نفسه أيضاً لعدم قدرته الجنسية، ومع مشهد محاولات إحياء رجولة الملك المفقودة السابق، فى تصدير مشهد المواجهة القادم بعد قليل بين الملك العنين والملكة الحالمة بالطفل، حيث يكتشف المشاهد عندئذ أن قامة الملك الديكتاتور الشامخة تعادل قامة القزم الأحدب في حقيقة الأمر لولا البطش المتغطرس وتزييف الوعي، الذين نشاهد تجلياتهما فى بقية هذا المشهد وفى مشهد الخياط الذى يليه قبل مواجهة الملكة.

الملك: زوج عبدى هذا من جاريتى تلك

القاضى: مولاى!

قد يذكر مولانا قانوناً أصدره مولانا

يقضى ألا ينعقد العقد سوى فى بيت العدل

الملك: ما هذا يا قاضى السوء

ما دمت أنا صاحب هذى الدولة

فأنا الدولة.. أنا ما فيها، أنا من فيها..

أنا بيت العدل، وبيت المال، وبيت الحكمة

بل إنى المعبد والمستشفى والجبانة والحبس

بل إنى أنتم، ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو فى صور منبهمة

وأنا جوهرها الأقدس

«مشيراً لنفسه»

فلينعقد العقد.. ببيت العدل(٦٦)

يلاحظ المتلقى أن جملة الملك الأولى تتفجر بنيتها اللغوية بالديكتاتورية المفرطة، حيث يتضافر تصديرها بفعل الأمر «زوج»، مع إضافة ضمير المتكلم لكلمتى «عبدى ـ جاريتى» التى يوحى بامتلاكه لهما، ومع الاستخدام المكثف لأدوات التأشير المسرحى هنا والآن «هذا ـ تلك ـ الآن»، فى تحويل الجملة من

السياق الحوارى التداولى - وبخاصة أنه لم يستشر أصحاب الشأن - إلى نطاق الأمر السلطوى القاطع الذى لا يقبل التمهل مقترباً من دائرة «كن فيكون».

والقاضي بالطبع لا يقدر على المعارضة ولا ينويها، بوصفه الخادم المطيع الذى يحرص على تكريس مظاهر العدل الزائف، لكنه يُذَكِّر الملك بما أصدره من قرارات شكلية لإتمام إجراءات الزواج، دون التحفظ على فكرة تزويجه العبثية لطرفين لا يرغبان فى الزواج أساساً.

أما الملك الديكتاتور فلا يقبل مجرد تذكيره بما سنه هو من قواعد وقوانين، فهو قاعدة إطلاق قوانين متحركة، وعلى الجميع التقاط القوانين والأوامر الجديدة وتطبيقها فوراً بصرف النظر عن تعارضها مع ما سبقها منذ لحظات، كما سنرى فى نهاية المشهد. لذلك فهو يجابه القاضى بالاستفهام الاستنكارى المتضمن السب المباشر أولاً «ما هذا يا قاضي السوء؟»، ثم يستخدم سيلاً من ضمائر المتكلم المفرد الظاهرة المتصدرة للجمل بوصفها مبتدأ نحوياً - أو اسم إن - وخبراً دلالياً أيضاً فى الوقت ذاته «أنا الدولة - أنا ما فيها - أنا من فيها - أنا بيت العدل - إنى المعبد - إنى أنتم - أنا جوهرها»، حيث تنتهى هذه المتوالية الهابطة من العام إلى الخاص شارحة للقاضى الغبى

مدي هيمنة الملك علي الأشياء والناس مهما كانت مراكزهم، بإعلان الملك أنه جوهر الحياة الأقدس الذى لا يفنى ولا يستحدث، على الرغم من أنه الشخصية الدرامية الوحيدة التى ستموت فى نهاية الفصل الأول، فى إشارة ساخرة من النص إلى زيف قوة هذا الحاكم المنهار المتخاذل.

إن الملك ينتقل في إثبات فكرته من استخدام العلامات اللغوية فقط، إلى استخدام العلامات الحركية أيضاً، حيث تعمل إشارته لنفسه قائلاً: «فلينعقد العقد.. ببيت العدل» على دمج ذاته الإنسانية المتمثلة فى الإشارة الحركية مع المكان «بيت العدل» المتمثل في العلامة اللغوية، فى تضافر سيميولوچى يؤكد هيمنته المطلقة، فكلما زاد تنازل الرعية كلما زادت مساحة الطغيان كما رأينا فى مسافر ليل، وكما سنرى الآن.

القاضى: ما أروع هذى الفتوى يا مولانا الأعظم

لا أدرى كيف تولت عن ذهنى المعتم

إنك تغدونا دوماً بلطائف فطنتك الفقهية

سأسجل هذى الفتوى فى أوراقى

وسأكتب عنها بحثا فى موسوعتى التشريعية

«يسحب أوراقه»

الملك: يا قاضى السوء

قبل الملق الشفاف كبصقة سوقى

افعل ما قلت، وخل التسجيل لما بعد

القاضي: أمرك.. يا مولاى

«ينظر إليهما، ثم يستدنيهما، ويقول»

كونا زوجين

كونا زوجين

كونا زوجين(٦٧)

فإذا كان «المفكر العميل قد يكون فقيها أو علمانياً، ولكن أهم دور له في خدمة الحاكم هو إضفاء الشرعية أو تلفيقها وهو (داعية) أو (دعائى) أو مبرر لسياسات الحاكم»(٦٨)، حتى وإن تمثلت فى مجموعة من التصرفات العبثية؛ فإن هذا التملق الممجوج الذى ساعد على إصابة الملك بجنون العظمة، قد أدى إلى مزيد من الإهانة للقاضى الذى تحول إلى سوقى وتحول كلامه إلى بصاق عبر التشبيه الشعرى.

إن الزواج العبثى قد تم، ولكن ماذا يريد الملك حقاً؟

إنه يريد أن يريد فقط، فى مسرحة حية للديكتاتورية المطلقة.

الملك: يا بهلول.. عد يا بهلول

«لنفسه»

إيه.. لولا ضعفى نحو القيم التشكيلية

التكوين ردىء.. مملوء بالأخطاء الفنية

يا قاضى السوء

افصل بينهما ، ولنحفظ هذى المرأة للخياط

فهو طويل القامة، نوعاً ما

القاضي: «يوقفهما أمامه، وينظر إليهما قائلاً»

كونا منفصلين

كونا منفصلين

كونا منفصلين

الملك: اذهب يا بهلول، وناد الخياط(٦٩)

فقد عدل الملك عن فكرة تزويج المنادى بالجارية، التى عدل من أجلها عن تنفيذ القانون، متحججاً بعلة تشكيلية صرف، تبدو كأنها نابعة من ذوق فنى رفيع، وإن كانت فى حقيقتها تنتمى إلى دائرة الوحشية عبر العبث السافر بمصائر البشر وإهدار إنسانيتهم الذى سنشاهد مزيداً منه فى المشهد التالى.

فالخياط يدخل قاعة العرش متزلفاً ذليلاً فى هذه اللحظة ليهدى للملك قطعة نادرة من المخمل الأبيض، يعرضها عليه فى أسلوب تصويرى مطول يعتمد علي الخطاب الجنسى أيضاً -لتصدير مشهد مواجهة الملك العنين مع الملكة القادم - بصورة فجة تدفع الملك لأن يقول له فى نهايته:

المهنة خياط

واللهجة لهجة نخاس أو قواد

أرنيها

الملك: «وهو يغالب إعجابه»

لا بأس بها، والتصميم

الخياط: هو ذا.. يا مولاى

الملك: لكنى أوشك أن أنسى فى غمرة ترثرتك

أن اللون الرسمى هو الأزرق

الخياط: ولماذا لا تجعله الأبيض يا مولاى

من بدء العام القادم؟(٧٠)

إن الملك الديكتاتور يحرص ـ عبر إشارة العرض ـ على إخفاء إعجابه بالقطعة فى إشارة سيميولوچية إلى إصراره على عدم تقريب الفجوة النفسعاطفية بين السيد والرعية ولو ميليمترات شحيحة، وذلك قبل أن يتم تمطيط الفعل المسرحى حتى نهاية المشهد تأسيساً على ثلاثة محاور متضمنة فى الفقرة التالية، وسنقوم بتحليل كل محور منها بمفرده، وهى: اختيار اللون ـ اختيار التصميم ـ فكرة تغيير اللون الرسمى، حيث «يلفتنا تركيز الكاتب علي التافه من الأقوال والأفعال وتعمد تضخيمها هادفاً إلى إبراز السلطة فى مظهرها البشع الزائف، حتى يثير لدى

المتلقى نفوراً ويحمله على الثورة عليها»[٧١]. وبخاصة أن التكنيك الفنى لبناء النص يعتمد على الدائرة السيبرنطيقية للمسرح، ويشرك الجمهور فى اختيار نهايته.

**١ـ اختيار اللون:**

إن فكرة اختيار اللون الرسمي المناسب للمرحلة ـ الذى يتطابق مع لون الثوب الملكى بالطبع ـ ترتبط داخل النص بفكرة اختيار شعار المرحلة، التى ترتبط بدورها بفكرة تزييف الوعى، كما يتضح فيما يأتى:

الملك: منذ متى كان اللون الأبيض لون الدولة؟

المؤرخ: فى أول مائتى عام من حكمك يا مولاى

«هامساً للملك»

أعنى فى العامين الأول والثانى

كان شعار الدولة فى ذاك الوقت

«البس ثوباً أبيض»

«يغدو قلبك أبيض»

الملك: لِمَ أبدلناه؟

المؤرخ: دعنى أسأل أوراقى يا مولاى

كنا عندئذ ندعو للنسيان الأبيض

ولطرح الماضى فى الأكفان البيضاء

ومواجهة الأيام القادمة بفكر أبيض

الملك: ماذا اخترنا بعدئذ من ألوان؟

المؤرخ: «ناظراً فى أوراقه»

اللون البنى

كان شعار الدولة فى ذاك العهد

«البس ثوباً بنياً»

«تصبح رجلاً وطنياً»

لم يقدر بعض العامة أن يرتفعوا للحظات التاريخية

أن يدعوا الأيام الميتة فى مثواها، ويعيشوا للغد

وتمثل هذا فى بعض العجزة من فئران الكتب الصفراء،

ومنقسمى الشخصية

فدعونا للحقد على الماضى، لم نك نبغى حقداً أسود

فالماضي أهون من أن يملأ قلباً بالحقد

وطالبنا منهم حقداً بنياً

الملك: ومتى اخترنا اللون الأزرق؟

المؤرخ: فى القرن الماضى يا مولاى

«هامساً للملك»

أعنى فى العام الماضى يا مولاى[٧٢]

فإذا كان «التغير الثقافى - بخاصة فى مراحل التغير الاجتماعي الحاد - يكون عادة مصحوباً باتساع فى مدى السلوك السيميوطيقي، وتعد من هذا القبيل توجيهات بطرس الأكبر ١٦٧٢ - ١٧٢٥ فى روسيا التى تضمنت حتمية ارتداء الملابس علي النمط الغربى وفقاً لقواعد وقوانين محددة بعد أن كان ارتداء الملابس الروسية التقليدية أصلاً»[٧٣]؛ فإنه لا يوجد في مسرحيتنا أى مسحة من التغير الاجتماعى أو الثقافى الذى يقتضى تغير السلوك السيميوطيقى، حيث يستمر الحاكم ذاته فى حكم بلاده بالطريقة الديكتاتورية نفسها، وهنا يبرز دور المثقفين العملاء فى تلفيق الشعارات الكاذبة التى تعمل على تزييف وعى الشعب وإيهامه بأن ثمة تغيرات مرحلية تحدث على الساحة السياسية من أجل الاستمرار الأبدى لرجال السلطة فى الحكم.

وهؤلاء «المثقفون الذين يصوغون المنفعة فى قوالب من القيم هم (خونة الثقافة)؛ حيث إن الهيمنة الأيديولوجية على كل المجتمع هى السبيل الوحيد لفرض السلطة، وهنا يصبح المثقف أجيراً شقياً»[٧٤]. وفى مقابل هؤلاء لا يسمح الحاكم الديكتاتور بظهور المثقفين الأحرار الذين يستطيعون أداء رسالتهم التنويرية الكاشفة لتزييف الوعى، فهم مهمشون، عاجزون يعمل الإعلام

السلطوي العميل على تشويه صورتهم وإلصاق التهم بهم: «بعض العجزة من فئران الكتب الصفراء، ومنقسمي الشخصية».

وتجدر الإشارة إلى أن تزييف الوعي فى هذا المشهد يبدأ من التاريخ ذاته، حيث يحرص المؤرخ الرسمي - الذى أخبرتنا المرأة فى مفتتح المسرحية أنه قد أثبت في بحثه أن هذا الملك هو الملك الوحيد في تاريخ المملكة - علي العبث بالتاريخ عبر تحويل السنة إلى قرن، والكاتب يجعله يصرح بالزيف فى صوت مرتفع ويهمس للملك بالحقيقة، في مسرحة حية توضح للمتلقى أنه «فى ظل الأنظمة القمعية الاستبدادية تتحول اللغة من أداة للتخاطب والتعريف بالحقيقة إلى أداة قمع وتضليل، وذلك عن طريق التلاعب بما تحمله من شحنات دلالية، وجعلها تعبر عن غير ما تعنيه وتدل عليه؛ أى عن غير الواقع»[٧٥]. فاللغة «تلك الأداة والواسطة الأساسية التي عبرها ترتقى الممارسة الاجتماعية إلى الوعى، ويقيض للإنسان أن يعبر عن نفسه ويبحث عنها، تلك الوسيلة، المتوسل بها لتعرية الاستلاب، قد أصبحت داعمة للاستلاب ومستلبة هى نفسها» كما يقول لوفيفر.[٧٦]

وإذا كان صلاح عبد الصبور يعلن عن موقفه النفسى من تزييف الوعى قائلاً: «بالنسبة لى فإن هناك أشياء تصيبنى فى

المقـام الأول، لأنهـا تصـيـبنى بشكل حـاد، وتصـبح جـزءاً من جراحى الشخصية: التضليل مثلاً واستعمال الكلمات فى غير معانيها، كل ما تسميه الكذب الروحى شيء مؤسف ومثير للألم. وبعـد ذلك نجـد القـهـر وكل مـا يأتى ويندرج تحت الخـداع الروحى»[٧٧]؛ فإن هذا الموقف النفسى من تزييف الوعى ينعكس بوضوح فى إبداعه المسـرحى كله وليس فى هذا النص المصب فقط.

ففى «مأساة الحلاج» يضلل القاضى أبو عمر عميل السلطة الرعية، ويجعلها تحكم على الحلاج المثقف بالباطل، ويحاول ابن سـريج، – المثـقف الحـر – كـشف الزيف لكنه لا يقـدر. وفى «الأميرة تنتظر» يضلل السمندل الأميرة/ الوطن ويخدعها باسم الحب للاستيلاء على السلطة أولاً، ثم يحاول خداعها مرة أخرى، مصوراً النكسة فى صورة نصر للاستمرار فى الحكم ثانياً، لكن القـرندل، المثـقف يتـمكن من قـتله وكـشف الزيف فى اللحظة المناسبة. وفى «ليلى والمجنون» تستمـر السلطة فى تزييف وعى الشعب عبر كتـابات المثقفين العمـلاء فى الصحف، وتحـاول مجموعة الصحفيين الثوريين إيقاف هذا الكذب، لكن السلطة تتفنن فى صور البطش بكل فرد من أفراد المجموعة قبل إغلاق الصحيفة وسحب رخصتها. أما فى «مسافر ليل» فتتنوع أشكال

تلاعب عامل التذاكر/ السلطة بوعى الراكب/ الشعب عبر إنكاره لابتلاع التذكرة، وتغييره المستمر لاسمه، ونسب بيت الشعر لغير صاحبه، واتهام الراكب فى جريمة ارتكبها هو، والراوى/ المثقف لايجرؤ على محاولة فضح هذا الزيف على الرغم من أنه يراه ويرصده فى وعى يقظ.

**٢ ـ اختيار التصميم:**

ترتبط فكرة اختيار التصميم داخل هذا المنظر بمسرحة الهيمنة المطلقة المهينة للملك على الحاشية، التى بدأت بالقاضى ثم المؤرخ الرسمى وها هى تصل إلى الوزير ذاته.

الملك : أقدم وانظر.. شاركنا الرأى

هذا الزر.. أليس من الأنسب أن يرتفع من الصدر

حتى قرب الرقبة

ما هذا.. تطريز.. لا.. لا..

بل إن الأنسب أن ينتقل من الجيبين إلى الكمين

هذا يجعله أجمل.. ما رأيك.. قل لى.. ما رأيك

الوزير: «بعد طول تمعن»

الرأى لمولاى

الملك: أيهما أفضل.. الجيبين أم الكمين؟

الوزير: ما قد نطق به مولاى

الملك: أوه.. أنت غبى.. عد لمكانك

ذكرنى يوماً أن أصدر لك

أمري أن تقتل نفسك

الوزير: سأذكر مولاى(٧٨)

فهذه هى الإبانة المسرحية للشورى الزائفة فى بلاط الحاكم الديكتاتور، فحتى أتباعه الذين يستشيرهم لايجرؤون على الإدلاء برأيهم خوفاً منه. وإذا كانت «لحظة الكلام هى اللحظة الوحيدة فيما يبدو التى يكون فيها الشكل والمعنى حاضرين فى الوقت نفسه»(٧٩) كما يقول دريدا؛ فإن سب الملك للوزير علي خشبة المسرح قائلاً له: «أنت غبى» يعد إبانة مسرحية أيضاً لبطش هذا الحاكم الديكتاتور بحاشيته. هذا بالإضافة إلى أن أمر اختيار موضع الزر والتطريز فوق الثوب الملكى فى جوهره أمر تافه لا يستحق المناقشة فى مجلس شورى، لكنه يمثل فى المستوى السيميولوچى إشارة واضحة إلى اهتمام السلطة الديكتاتورية بالشكل الخارجى الدعائى الذى يبرزها فى أفضل صورة، دون الاهتمام بعلاج المشكلات الحقيقية التى يعانى منها الوطن والشعب.

### ٣ ـ فكرة تغيير اللون الرسمي:

ترتبط فكرة تغـيـيـر اللون الرسـمـى للدولة إلى اللـون الأبيض التى اقـتـرحـهـا الخـيـاط على الملك بتـأكـيـد حـرص السلطة الديكتـاتورية على المظهر الشكلى، حيث يقرر الملك قتل الخياط جزاء له على هديته، فى مفاجأة درامية عبثية يبررها بما يأتى:

لا شـأن لسخطى أو لرضائى فى هذا الأمر
بل هذا من تدبير شئون الدولة
إنى أنزع مضطراً هذى الرأس المبتذلة
رأساً لا ثمن لها، كى أحمى أغلى ما نملكْ
وهو جلال الملك
لا أرضى أن تخرج من هذا القصر
مملوءاً باطنك الفارغ بفقاقيع الفخر
تتصور أنك ألهمت الملك ـ أنا ـ تغيير شعار الدولة(٨٠)

فعلى الرغم من أن الخـيـاط هو الذى اقـتـرح الفكرة أمـامنا، فالملك يحرص على تزييف وعيه ووعينا أيضاً عبر قوله: «تتصور أنك ألهمت الملك ـ أنا ـ تغيير شعار الدولة»، حيث يقف الضمير البارز المنفصل «أنا» متفرداً ومؤكداً واحدية الملك ووحدانيته أيضـاً عـبـر زعـمـه أن «جـلال الملك» هو أغلى شىء، وأن روح الخياط وأمثاله من الفنانين والبسطاء تهون فى سبيله دون سبب،

أو قل بسبب تزلفهم إلى السلطة ومحاولة تقريبهم إليها، وكلما زاد التنازل كلما زادت الديكتاتورية.

الخياط: يا مولاى

ارحم ضيعة أطفالى الخمسه

هم بعض عبيدك يا مولاى الطيب

ارحمنى من أجلهم.. يا مولاى.. أتوسل لك

أتمسح فى قدميك ككلب

الملك: آه.. لولا ضعفى نحو الأسرة

يدمى قلبى مثلك، لكن يدعونى الواجب

أن أنفذ رأيى

آه.. لولا ضعفى نحو الواجب(٨١)

إن تزلف الخياط المتوالى المستكين للملك الديكتاتور فى هذا المشهد، يذكرنا بتزلف الراكب المتوالى المستكين لعامل التذاكر الديكتاتور الذى يبدأ بقوله: «اجعلنى سرجاً لجوادك - فرشة نعلك - فحاماً فى حمامك»، وينتهى بقوله:

اجعلني حامل خفيك الذهبيين

لكن لا تقتلنى.. أرجوك(٨٢)

أما إجابة الملك الديكتاتور التى يصيغها فى خطاب منسق خادع، ظاهره فيه الرحمة وباطنه من قبله العذاب، فتذكرنا بقول

عامل التذاكر عند مواجهة الراكب له بابتلاعه للتذكرة:

حقاً، قد تأسرنى خفة ظلك

لكن بحدود

فالواجب سيظل هو الواجب(٨٣)

حيث ترتبط صورة الحاكم الديكتاتور لدى صلاح عبد الصبور بالمظهر الثعبانى الخادع، الذى يذكرنا أيضاً بقول عشرى الستـرة فى محاكمته الزائفة للراكب على جرم لم يرتكبه «حقق فى رحمة واضرب فى عنف»، وذلك من أجل المحافظة على مظهر الديكتاتورية وقوتها الباطشة التى تسمى فى خطاب السلطة باسم الواجب.

وقد تفتق ذهن الملك عن حل عبقرى للمشكلة يتمثل فيما يأتى:

واتتنى فكرة

يا جلاد.. أطلق رأسه

وانزع أصل لسانه من حنجرته

حتى تنجو الدولة من ثرثرته(٨٤)

حيث يعد هذا الحل فى جوهره أيضاً فعلاً مسرحياً سيميولوچياً يشير إلى حرص السلطة الديكاتورية المفرط علي حجب الحقائق ومنع النقاش الحر، وبقدر نجاح السلطة فى تنفيذ هذه الأفعال الوحشية الباطشة يكن شعورها بالارتياح والاستقرار.

آه.. شكراً يا رب

مَنَّ الله علينا بالرأى الصائب

والآن

يا أصحابى

كم أنهكنا تدبير شئون الدولة

أستأذنكم أن أمضى للغرف الملكية

كى ألقى زوجتى المحبوبة[٨٥]

ولا شك فى أن المتلقى - المدعو للمشاركة فى الفعل المسرحى عبر بنية النص الفنية حتى لا يسقط فى براثن تزييف الوعى - سيراجع مع نفسه «شئون الدولة» التى أرهقت الملك، والتى تتمثل فى: «مراقصة الجوارى - تزويج المنادى وتطليقه - قبول هدية الخياط وقطع لسانه بعد ذلك»، ليكتشف أن العبث الساخر الذي يفضح الزيف، يهيمن على الجزء السابق من المسرحية عبر التناقض المستمر بين أقوال الملك وأفعاله، و«من المؤكد أن مقداراً مهماً من متعة المتلقين ينتج عن جهدهم المتواصل لكشف المبادئ المعمول بها»[٨٦] داخل العرض والنص أيضاً؛ وذلك «لأن القراءة تكون ممتعة فقط عندما تكون فاعلة وإبداعية».[٨٧]

إن الملك قد قرر أن ينتقل من قاعة العرض إلى غرفة الملكة، ويمكننا هنا أن نلحظ وظيفة سيميولوچية أخرى لاستخدام

تحولات الإضاءة غير التصدير الذى قابلنا فى مسرحية «الأميرة تنتظر» وهى التعبير، كما يتبدى فى هذا المقطع المتصل بإشارة العرض:

الملك: «للحاشية»

أما أنتم

فابقوا فى هذا الركن إلى أن أهبط

قد تخطر فى بالى فكره

أو أحتاج إليكم فى أمر

«يخفت الضوء فى قاعة العرش، بحيث يبدو رجال الحاشية كأنهم أشباح، ويتقدم الملك بمصاحبة الموسيقي الناعمة إلى الدرج المفضى للغرف الملكية ويفتح باباً فى قمته، ثم يدخل إلى غرفة نوم الملكة التى تتموج الآن بالإضاءة الشاحبة.

الملكة ترقد على سرير رمادى الأغطية، وقد أسندت رأسها إلى وسادة رمادية أيضاً، وتهدل شعرها على جانبى وجهها الشاحب الذى زادته الإضاءة شحوباً. وتوحى نومة الملكة وهيأتها بأنها مريضة أو مقعدة.

لا تدهش الملكة لدخول الملك، ويبدأ الملك فى التخفف من بعض ملابسه، ثم يجلس على مقعد مجاور للسرير، ويتغير صوته الذى عرفناه فى المشهد السابق إلى صوت رقيق ودود» .

الملك: معذرة، يا نجمى الأوحد

يا كوكبى الغافى فى عليائه

هل أبطأت قليلاً، شغلتنى عنك أمور الحكم(٨٨)

يلاحظ أنه لا يوجد تباين جوهرى فى درجة الإضاءة بين قاعة العرش (ضوء خافت) وحجرة نوم الملكة (ضوء شاحب)؟ حيث إن الإضاءة هنا لا تقوم بوظيفة التصدير الجاذب لانتباه المشاهد إلي عنصر لافت يتفوق على العناصر الأخرى المشاركة فى العرض، بل تقوم بوظيفة التعبير عن الموقف الدرامى الماثل فى المكانين معاً.

ففيى قاعة العرش تحول الإضاءة الحاشية من شخصيات إلي أشباح، وكأنها تتوغل فى أعماقهم كاشفة لجوهر علاقتهم بالملك الطاغية.

وفى غرفة نوم الملكة تتضافر مع اللون الرمادى ومكياچ الملكة فى تعميق إحساس المشاهد بالشحوب المعبر عن اليأس من ميلاد الطفل/ المستقبل.

ولكن لماذا لم يقم صلاح عبد الصبور بتعتيم قاعة العرش من أجل تصدير فعل التمثيل الدائر فى غرفة الملكة؟

يمكن لهذه الإشارة الضوئية السيميائية التى اختارها صلاح عبد الصبور أن تشى للمشاهد بأن نيل الملك لرضا الملكة/

الوطن هو الوسيلة الوحيدة للبقاء في قاعة العرش/ الحكم، فما كان من صلاح عبد الصبور الذى يريد أن يشى للجمهور بهذا المعنى إلا أن يصل بالضوء/ العلامة بين الوسيلة (غرفة الملكة)، والغاية (قاعة العرش).

ويجدر بنا ملاحظة أن العناصر التي تضمنتها إشارة العرض السابقة كافة تقوم فى هذا المشهد بذات الوظيفة التعبيرية التى تقوم بها الإضاءة كما يتضح من التحليل التالى؛ حيث «لا يمكن أن نختزل الدلالة المسرحية فى مجموعة تقتصر العلاقات فيها بين حامل العلامة ومعناه على علاقة حامل ـ علامة واحد بمعناه».(٨٩)

(١) **الديكور:** أ ـ المبنى: غرفة الملكة فى الجزء العلوى من المسرح، ودخولها يستلزم الصعود على الدرك، جيث يبقى الوطن دائماً أسمى وأبقى من أى حاكم أو أى قاعة عرش.

ب ـ الأثاث: حجرة نوم/ سرير للدلالة علي ضعف الملكة/ الوطن فى ظل هذا الحاكم الطاغية.

جـ ـ اللون: إذا كانت الألوان «عامل مهم من عوامل خلق الجو المناسب بما تضفيه من قيم جمالية، ويختلف هذا التأثير باختلاف سخونة أو برودة ألوان الضوء،

ففى الحالة الأولى يتحقق الوضوح ويغيب التأثير الانفعالى والعاطفى، بينما في الحالة الثانية يغيب الوضوح وتسود التأثيرات الدرامية؛ إذ توحى الظلال بمعان غامضة وتضفى جواً من التوتر والقلق»[٩٠]؛ فإن غلبة اللون الرمادى (سرير رمادي ـ وسادة رمادية) تعبر متضافرة مع (تماوج الإضاءة الشاحبة) و(مكياچ الملكة الشاحب) عن يأس الملكة/ الوطن من الحصول على الطفل/ المستقبل من هذا الملك العاجز.

**(٢) الملابس:** يخفف الملك بعض ملابسه الرسمية عند دخوله غرفة الملكة إشارة إلى أن حقيقة عجزه تتبدى عارية أمامها فى مقابل مظهر القوة الزائفة فى قاعة العرش من جهة، ودلالة على أنه يفقد أمام الملكة/ الوطن مصداقيته فى الحكم/ الملابس الرسمية نظراً لعدم قدرته على صنع المستقبل من جهة أخرى.

**(٣) المكياچ:** (تهدل شعر)، (وجه شاحب) كناية عن ضعف الملكة. ويتضافر المكياچ مع الديكور/ اللون والإضاءة الشاحبة فى الدلالة على يأس الملكة/

الوطن من الحصول على الطفل/ المستقبل من هذا
الملك العاجز.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن شحوب الوجه يعد فى الواقع من العلامات الطبيعية التى ترتبط فيها العلة / المرض بالمعلول/ اصفرار الوجه مباشرة دون تدخل خارجى (مؤشر)، لكن الأمر ليس كذلك فى المسرح؛ حيث يتبدى لنا الاصطناع البيِّن للعلامة الطبيعية من خلال المكياچ. فاختلاف السياق يؤدى إلى الاختلاف النوعى للعلامة، فما هو علامة طبيعية فى الواقع، يتحول إلى علامة مصطنعة في المسرح، ولهذا «فظواهر المسرح تقوم بوظيفة الدل ما دامت علاقتها بما تدل عليه متعمدة».(٩١)

**(٤) الحركة:** أ ـ الملكة: الفعل: رقود على السرير، حيث (توحى نومة الملكة بأنها مريضة أو مقعدة) وهو يرسخ ذات الدلالة السابقة.

رد الفعل: (لا تدهش الملكة لدخول الملك) حيث يدل عدم الدهشة/ الحركة على رمادية شعورها نحوه، للأسباب السابقة نفسها، ويشى بالدلالة ذاتها.

ب ـ الملك: (صعود إليها) و(جلوس إلى جوارها) دلالة على رغبته العارمة فى التودد للملكة/ الوطن حفاظاً على بقائه فى السلطة / الحكم.

جـ ـ العلاقات البونية بين الشخصيتين: (إلى جوارها) وهي المسافة الحميمة، كما يوحي الفعل (يجلس) بالرغبة في استمرار المسافة الحميمة بين الملك والملكة لذات الدلالات السابقة.

(٥) **الموسيقى:** (ناعمة) وهي تعبر عن عاطفة الملك نحو الملكة/ الوطن/ الاستمرار في الحكم من جهة، وتصدر فعل صعوده إلى غرفة نوم الملكة حيث الصراع الدرامي الحقيقي من جهة أخرى. فالعلاقة ملك/ حاشية/ شعب تسير في خط مستقيم بفعل طغيان الملك، أما علاقة ملك/ عاجز ملكة/ مستشرفة لطفل المستقبل فهي بؤرة الخطوط المتقاطعة وجوهر الصراع.

(٦) **الإلقاء:** تغير في الأداء الصوتي إلى الرقة والود، تعبيراً عن عاطفة الحب، ومنزلة الضعف/ العجز، ورغبة الاستعطاف، «فالتعبير عن المواقف والمشاعر يكون مكوداً عندما يكون اختيار المؤشرات الصوتية معنياً بذلك».(٩٢)

(٧) **الإضاءة:** تحول (بمفردها) الحاشية إلى أشباح، وتؤكد متضافرة رمادية الغرفة/ اللون، وشحوب الملكة/

المكياج. فالممثل «ليس هو العنصر المرئي الوحيد علي خشبة المسرح، بل هناك وحدات المناظر وقطع الأثاث، بل هناك المكياج والملابس والإكسسوار، وللإضاءة أثرها المباشر على كل عنصر من هذه العناصر. وعلى قدر نجاح فنان الضوء فى عمل التوليفة المناسبة بين هذه العناصر والممثل، على قدر ما يصبح التكوين النهائى للصورة المرئية مريحاً للمشاهد ومقنعاً له ومؤثراً فيه».(٩٣)

وتجدر الإشارة هنا إلى ملاحظتين؛ الأولى: أن صلاح عبد الصبور يدرك عملياً ـ كما يتضح من التحليل السابق ـ أن علامات المسرح المتعددة تتضافر فنياً في توصيل الرسالة الواحدة، فالعرض على حد تعبير منظر الاتصال «أبراهام مول»، «يتألف من رسائل متعددة تستخدم فى آن واحد من أجل إنشاء قنوات كثيرة أو ضروب كثيرة من ضروب استعمال قناة فى الاتصال تجتمع فى تركيب جمالى أو إدراكى»(٩٤)، وفى الوقت نفسه فإن «التعالق بين مستويات العرض لا ينشأ صدفة، بل يكون نتيجة ضوابط دلالية ونحوية كلية تنشأ عنها فى نهاية المطاف بنية واحدة موحدة».(٩٥)

أما الملاحظة الأخرى، فتتمثل فى أن هذا الأفق الدرامى

المتشح بالشحوب والضبابية والرمادية، يعد أنسب مناخ درامى يسمح للمشاهد بتلقى العوالم الخيالية التى سوف يبدأ صلاح عبد الصبور فى نسجها بداية من هذا المشهد.

فالملك يبدأ خطابه للملكة معتذراً عن تأخره عنها لانشغاله بأمور الحكم، ثم يستطرد فى حديثه على النحو الآتى:

هل أغفيت قليلاً.. هل نام الطفل

أخشي أن يفسده التدليل الزائد..،

فالتدليل كحلوى السكر، يفسد ما يتجاوز منه الحد

ليلاً ونهاراً، منكمش تحت جناحك

لِمَ لَمْ تدعيه بعض الوقت

لمربيه أو حاضنة من خدامك

بس! بس!

اضحك.. اضحك.. يا طفلى الأدرد

اضحك.. حتي يتفتح فى خديك الورد

اضحك! بس! بس! اضحك

ما أحلى ضحكتك العذبة

شبعان وسعيد، هل بلل ثوبه

«يتحسس ثياب الطفل الوهمى»(٩٦)

إن آخر كلمة فى إشارة العرض ـ الوهمى ـ تجبر القارئ على

إعادة النظر في دلالة الفقرة السابقة كلها، أما المشاهد فإنه سيكتشف منذ اللحظة الأولى أنه لا يوجد طفل، وأن الملك «يناجي شخصية غائبة من خلال التأشير التوهمي الموجه Phantasma - oriented deixis، على حد تعبير هونزل».(٩٧)

وإذا كان «من الخطأ حصر مفهوم الأيقونة المسرحية في الصورة البصرية وحدها، فلغة الممثل تعمل بوصفها أيقونة حالما يتلفظ بها كما أوضح باقيز»(٩٨)، و«أي شيء يسمح للمشاهد بتشكيل صورة، أو ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل، يكون قد قام بدور تابع أيقوني»(٩٩)، ومادام «ليس هناك تطابق بين الموقف المعيش في الحياة اليومية والموقف المسرحي، لأن الموقف المسرحي هو الموقف الذي يخرج عن العادي وعن المألوف»(١٠٠)؛ فإن المتلقي لا يجد صعوبة في استيعاب هذا العالم الخيالي الوهمي الذي ينزلق فيه الملك العنِّين والملكة الحالمة بطفل المستقبل أيضاً، وهو عالم «أحلام اليقظة Day dream، ففي أحلام اليقظة يستسلم الفرد لتخييلات يرى فيها نفسه وهو يحقق آماله ويشبع دوافعه ويتخطى العقبات التي تحول دون ذلك».(١٠١)

الملكة: «للطفل الوهمي»

إيه.. هل تدري أنَّا نتحدث عنك

... لا يعجبك حديثى

ولهذا تدفع في جنبى هذا الكعب المتورد

«تقبل كعب الطفل الوهمى»

الملك: حقاً.. ما أجمل كعبه

يوماً ما سوف تدوس بهذا الكعب رقاب رعاياك

يا طفلى الملكى

«يقبل كعب الطفل الوهمي»

الملكة: بل سيكون مليكاً محبوباً ورحيماً

الملك: تعنين.. يكون ضعيفاً مهزوماً

لعبة حاشيته

سخرية رعاياه وعبيده

........

لا... سيكون إلهاً فى صورة بشرى

سأعلمه أن ينظر متهماً فى عينى من يمثل قدامه

ويطيل التحديق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم،

فيهوي كي يلثم قدميه

يسأله صفحاً عن ذنب لم يفعله

الملكة: هل قلت.. الخصم

لا أدرى لم يصبح للملك خصوم إن أحسن لرعاياه

الملك: كل الناس خصوم للجالس فى القمة(١٠٢)

إن الكاتب يمطط الحديث عن الطفل الوهمى إلى الحديث عن علاقة الحاكم بالشعب عبر رؤيتين؛ الأولى: رؤية الملكة/ الوطن الإنسانية؛ والأخرى: رؤية الملك/ السلطة الديكتاتورية، حيث يصنع الخطاب السلطوى الوحشى معجماً جديداً يرادف فيه الحب الضعف، والرحمة الهزيمة.

ويمكننا أن نلمح عبر تراسل رموز الديكتاتورية في مسرح صلاح عبد الصبور صورة عشرى السترة فى هذا المشهد أيضاً، وذلك عبر قول الملك: «سيكون إلهاً فى صورة بشرى» الذى يذكرنا بسرقة عشرى السترة لبطاقة الرب، وعبر قوله: «كل الناس خصوم للجالس فى القمة» الذى يذكرنا بفزع عشرى السترة الدائم، حيث يقتل أعداءه أو يشتريهم ويخشى أصدقاءه، ولا يغفو إلا ساعات قليلة فى الأسبوع خوفاً من استيلاء أحدهم على السلطة أثناء نومه.

أما النظرة الكاريزمية المرعبة التى يطيل الشاعر فى وصفها ووصف أثرها، فإنها ربما تذكرنا بنظرة الرئيس المصرى الراحل جمال عبد الناصر، ووفقاً لهذا الزعم يمكن أن تكون المسرحية محاولة لاستشراف الاتجاهات التى يمكن أن يسير فيها الحكم بعد رحيله، «فالعالم الدرامى الحقيقى يكون كذلك عرضة لتأملات

وتصورات لا تسقطها الشخصيات وحسب، بل يسقطها كذلك المشاهدون الذين يراقبونه».[١٠٣]

إن الاختلاف بين وجهتي النظر يظل مستمراً، حيث يريد الملك أن يُعلّم الطفل الحُكم/ السلطة، بينما تريد الملكة أن تُعلِّمه الحكمة والشعر/ الثقافة، فيحتج الملك فى حدة تجعل الملكة تفكر مرة أخرى فى مدى إنسانيته، وتبدأ فوراً فى التحقق من الأمر.

الملك: أننشئه كى يصبح صعلوكاً أم ملكاً؟

الملكة: ملكاً إنساناً

لم تنبئنى أبداً عن باكر أيامك

هل كنت تحب أباك وأمك؟

الملك: بالطبع!

لكنى حين غدوت صبياً مملوءاً بخيالات المجد

أنكرت على أمى وأبى أشياء كثيرة

أنكرت تواضع ما طلباه من الدنيا،

فقرهما المتجمل بالكتمان، المتقنع بالزهد

كانا نوعاً لا أهواه من الناس

النوع المتردد

كانا بشراً عاديين[١٠٤]

إن خطاب الملك السلطوى يضيف إلى معجمه الخاص

مفردات جديدة مرة أخرى، حيث ترادف الثقافة الصعلكة والديكاتورية الحكم، وتقابل كل منهما الأخرى فى إغلاق تام لاحتمالية وجود حاكم ديمقراطى مثقف.

والملكة الوطن لا تستبعد هذا الاحتمال بل ترشحه «ملك إنسان» وترى أن تصرفات الملك الديكتاتور الوحشية تصرفات غير طبيعية، وهى لهذا تفتح باب غرفة تذكاراته السوداء - التى تعد حجرة رئيسية فى البناء الفنى لمسرحيات صلاح عبد الصبور كافة، بما تكشفه من دوافع نفسية توضح توجهات أفعال البطل - ليطلعها على ماضيه الذى لا تعرفه، فى إشارة إلى أن هذا الحاكم الديكتاتور غريب حتى على زوجته.

والملكة تبدأ بسؤاله قائلة: «هل كنت تحب أباك وأمك» بوصفهما سر وجوده فى الحياة الإنسانية، والملك يجيب متعجباً «بالطبع!»، ثم يشهر بعد ذلك أداة الاستدراك «لكن» فى بداية السطر التالى مباشرة، ويعقبها بجملتين طويلتين تبدأ كل منهما بالفعل «أنكرت»، قبل أن يصرح بأنهما «كانا بشراً عاديين».

وبالعودة إلى معجمنا البشرى العادى سنجد أن الفعل «تحب» الذى استخدمته الملكة فى سؤالها، يرادف الفعل «أهوى» الذى نفاه الملك فى إجابته «كانا نوعاً لا أهواه من الناس»، وبهذا تكون إجابته الأولى «بالطبع!» محل دهشتنا نحن لا

دهشته هو، ما دمنا ننظر إلى النص بوعي يقظ يفرضه علينا بناؤه الفنى ويرفض السقوط فى براثن تزييف الوعى أمام حاكم ديكتاتور متشبه بالله يتظاهر بمشاعر إنسانية كاذبة.

وتنتقل الملكة بعد سقوط الملك فى اختبار الإنسانية الأفقى الذى سأل عن علاقته بالآخرين وإحساسه بهم، إلى سؤال رأسى عن حبه الذاتى للموسيقى التى تنتمى لدائرة الإحساس الفردى الداخلى لعله يفلح هذه المرة.

الملكة: هل كنت تحب الموسيقى؟

الملك: ما زلت أحب الموسيقى

الملكة: أية موسيقى؟

الملك: موسيقى الرقص.. وموسيقى الاستعراضات الحربية

الملكة: هل تسمع موسيقى الآن؟

الملك: من أين تجىء؟(١٠٥)

إن الملكة بعد أن أدركت مراوغة الملك فى إجابته الزائفة عن السؤال الأول، لا تأمن لإجابته عن السؤال الثانى، ولهذا فهى تتبع إجابته العامة الملتبسة «ما زلت أحب الموسيقى» بسؤال تفصيلي آخر «آية موسيقى؟»، حيث تكشف إجابة الملك عن هذا السؤال أنه لا يهوى الموسيقى الفن بل يهوى الموسيقى التى تخدم أغراضه الديكتاتورية مثل موسيقى الرقص المنعش

لذكورته المفقودة أو موسيقى الاستعراضات الحربية.

والملكة تريد أن تخرجه من هذه الدائرة النفعية إلى الدائرة الشعورية فى علاقته بالموسيقى، وذلك عبر سؤالها الآتى «هل تسمع موسيقى الآن؟»، وعند هذا الحد أسقط فى يد الملك الذى لا يعرف معنى المشاعر والأحلام، وتساءل مستنكراً مندهشاً «من أين تجىء؟».

إن النص يؤكد للمتلقي انفصال الملكة النفسى التام عن الملك، عبر انطلاقها فى مونولوج طويل ينتمى للعوالم الخيالية أيضاً، عبر وقوعه فى دائرة «مسرح الحلم الشعرى الذى يصبغ الواقع بالحلم، ويصير الحلم حقيقة بالنسبة لأبطاله»[١٠٦]، حيث تبدأ الملكة حديثها عن الموسيقى/ الحلم التى تسمعها وحدها قائلة:

أنا أسمعها.. أتعرفها الآن

اسمع...

هذى موسيقى الليل المسجورة

مرحى! مرحى! منذ زمان لم أسمعك

هجرتنى حتى خلت كأن لقاءات الزمن الماضى

كانت فى أرض الأحلام المطمورة

لكن ها هى ذى تتقاطر وافدة من خلل الشباك

فى مركبة من أنوار البدر الفضية

انظر!

هذي أنغام الشجن الزرقاء

تتعلق في الأستار المسدلة هناك

هذي أنغام الفرح الوردية

تتراقص حول المصباح الشاحب

إنظر.. هذا نغم هارب(١٠٧)

إن إدراك المرأة اللاشعورى المرهف يستطيع التمييز الدقيق بين ألوان متعددة من النغمات المختلفة التى تصفها فى صور حلمية خيالية من خلال اللغة الشعرية. فإذا كانت «الأحلام لا تتشكل من كلمات منطوقة أو مكتوبة بل من علامات أو صور. ويمكننا أن نقول إن هذه العلامات تنتمى إلى لغة ولكنها ليست لغة شفوية ولا لغة تحريرية وإنما لغة علامات أو لغة سيميوطيقية»(١٠٨)؛ فإن لاكان يرى أن «بنية اللاوعى شبيهة ببنية اللغة»(١٠٩)، و«عالم الشعر - بخاصة - شديد الشبه بعالم الأحلام»(١١٠)؛ لأن اللغة الشعرية المجازية هى أكثر الأساليب قدرة على محاكاة هذه اللغة السيميوطيقية.

إن الملكة الحالمة لا تملك إلا أن تتوحد مع هذه النغمات التى تسمعها فى نهاية المونولوج:

يا جوقة موسيقى الليل المسحورة

أيتها الأنغام المحبورة

اسمحن لصوتي المقرور الواهن

أن ينضم لجوقتكن.. ويرقص معكن

«تغني غناء ميلوديا جميلاً، وتَنْغَلِق عيناها في شبه حلم»(١١١)

ويلاحظ أن صلاح عبد الصبور قد صاغ إشارة العرض السابقة في دقة لغوية متناهية، فقوله: «تَنْغَلِق عيناها في شبه حلم»، يؤكد- عبر الوزن الصرفي الدال على هيمنة المفعول به على الفاعل- سيطرة اللاوعي على العقل الواعي في عالم الأحلام، حيث تؤدي شاعرية الملكة المرهفة التي وصلت إلى ذروتها في نهاية المونولوج، إلى تأكيد الانفصال النفسي التام بين الملك والملكة، الذي أدى بدوره إلى نهاية مأساوية مفجعة أعادتهما وأعادتنا من العوالم الخيالية إلى أرض الواقع مرة أخرى.

الملك: خفضي من صوتك.. أرجوك

قد ينزعج الطفل .

الملكة: الطفل..!

إنك تدري أنا لا نملك طفلاً

انظر.. هذا فرشي خال لا تتحرك فيه إلا أطراف الوهم..

ساقا الوهم.. ذراعا الوهم

هذا طفل من كلمات

أمضت بك اللعبة حتى هذا الحد

ما أغرب ما صنعته السنوات بنا، نمت الكلمات إلى

أن صارت

أشباحاً وظلالا

لكن ما أصعب أن تصبح هذى الكلمات الثلجية

مخلوقاً من لحم دافئ

ليس لنا طفل!

ليس لنا طفل!

«تبكى»(١١٢)

إن لعبة الكلمات دوامة تبتلع صاحبها، حيث يقرر بارت «أن دعوة لغتناِ لغتَنَا حق ضعيف؛ لأن اللغة نظام لابد أن نسلم له جانباً كبيراً من فرديتنا كلما دخلناه»(١١٣)، ويؤكد هيدجر أن «الإنسان يتصرف كأنه خالق للغة وسيدها. والحال أن اللغة كانت وستظل سيدته المتحكمة فيه»(١١٤)، وكيف لا؟ واللغة هى الفكر. وقد تجلى فى صورته المادية، و«البحث عن بنى الفكر الأصلية غير المرتبطة بكلمات هو من قبيل العبث، فللغة دور تشكيلى فى الفكر الإنسانى»(١١٥)، كما يقول لاكان. والإنسان

مضطر للالتزام بمبادئه التى يعلنها فى لغته بفعل سلطة النظام الاجتماعى، وعليه تحمل تبعة اختياراته التى لا يدرى تماماً ماذا ستكون نهايتها؛ لأنه ليس اللاعب الوحيد فى مباراة الحياة.

فبعد الاتفاق الضمنى للملك والملكة على الاكتفاء بلعبة الكلمات/ أحلام اليقظة، ها هى الملكة تنقض الاتفاق، وتترك الملك يبحث مندهشاً عن سر هذا التحول.

الملك: كنا سعداء بهذا الطفل الوهمى

الملكة: طفل من يأس

الملك: كنت سعيداً به

الملكة: وأنا كنت سعيدة

حتى دهمتنى موسيقى الليل، فعرتنى من أوهامى

لا أقدر إلا أن أتعرى فى حضرة موسيقى الليل

يا سيدتى موسيقى الليل

ردى لى طفلى!

ردى لى طفلى!(١١٦)

إن الأمر ليس سراً، فعلى الرغم من انتماء عالم أحلام اليقظة/ طفل الكلمات وعالم الحلم الشعرى/ موسيقى الليل المسجور إلى دائرة العوالم الخيالية؛ فإن الفارق بينهما جوهرى. فأحلام اليقظة «تكون أكثر استخداماً لأساليب التفكير الشعورى

ومنطقنا العقلانى المعتاد، وأكثر إشباعاً للدوافع الشعورية»(١١٧)، أما الحلم «فهو الطريق الملكى الذى يقود إلى اللاوعى»(١١٨). وإذا كان الوعى والشعور قابلين للتزييف لأنهما يخضعان لإرادتنا؛ فإن اللاوعى يكشف الزيف على الرغم منا، كما حدث مع الملكة فى مسرحيتنا العبثية.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن «النزول إلى أعماق النفس الإنسانية من خلال الحلم هو أحد الأساليب البارزة فى مسرح العبث»(١١٩)؛ حيث دفع «تدهور الواقع بصفته كياناً قائماً على أسس معروفة، مسرح العبث إلى استبداله بأغوار اللاشعور»(١٢٠)، وذلك لاقتناع أصحاب هذا المذهب الطليعى بأن «دقائق الرؤى والإلهام لا تقل صدقاً عن الحقائق الخارجية. وليس ثمة تناقض حقيقى بين ما يدعى بمسرح الحقيقة الموضوعية وما يدعى بمسرح الحقيقة الذاتية. كلاهما واقعى، وكل منهما يعنى بجوانب مختلفة من الحقيقة فى تنويعاتها اللانهائية»(١٢١)، «فالاستكشاف المخلص للحقيقة الداخلية ليس أقل صدقاً عن استكشاف حقيقة خارجية»(١٢٢)، وتكمن حرفية صلاح عبد الصبور في الكشف عن الحقيقتين كلتيهما فى هذه المسرحية، مثبتاً أن اللاشعور أقرب إلى الواقع من الوعى الزائف.

إن الملكة وقد انفتحت عيناها على الواقع المؤلم، تبدأ فى مجابهة الملك برغبتها المكبوتة التى عرتها موسيقى الليل، فى أقوى مشاهد المواجهة فى مسرح صلاح عبد الصبور.

الملكة: «باكية»

دعنى أتخذ عشيقا

الملك: ماذا؟

الملكة: اختر لى من ترضاه

اختر لى من يعطينى طفلاً

لن أنظر فى صفحة وجهه

لن أتأمل فى عينيه أو أتحسس جبهته أو شعره

سأكون كسولاً جافية كالأرض الوعره

الملك: لا.. لا.. هذا ظلم وجنون

الملكة: اختر لى من يعطينى طفلاً

أو دعنى أتشرد فى أنحاء الكون

«تقوم من فراشها»(١٢٣)

إن لغة الحوار تكشف بوضوح عن مسار الصراع الدرامي العنيف بين إرادة الملكة وإرادة الملك. فالملك يذهل من هول المفاجأة فيجيب على طلب الملكة الغريب «دعنى أتخذ عشيقا» بالاستفهام الاستنكارى الذى يتكون من أداة الاستفهام وحدها

إمعاناً فى الدهشة وتحقيقاً لسرعة انتقال الحوار الملتهب «ماذا؟».

لكن الملكة تجابه هذا الاستنكار بهدوء محاولة إقناعه بأن أمر اختيار هذا الشخص متروك له وحده، وأنها لايعنيها شيء سوى الطفل فقط. والملك لا يقتنع بهذه الفكرة عبر النفى المتكرر أولاً، وعبر وصفها بأنها تسلب حقوقه الزوجية «هذا ظلم» وتجافى العقل السليم «جنون» ثانياً. لكن الملكة تنتقل من سياق الاستعطاف إلى سياق التهديد بالرحيل إذا رفض الملك طلبها، مؤكدة خطابها اللغوي المصدر بفعل الأمر «دعنى» بالحركة المتمثلة فى قيامها من فرشتها، حيث يسمح المسرح بتأكيد المعنى المقصود سيميولوچيا عبر «مجموعة من العلامات اللغوية المصاحبة للكلام»(١٢٤)، وعند هذا التوكيد اللغوى الصارم للطلب المكرر المشفوع بالفعل المسرحى العملى يبدأ الملك أولى خطوات التراجع.

الملك: هذا ظلم.. ظلم

إنك كنزى وامرأتى.. ظلى ومقيلى.. مأواى وبيتى

تميمة حظى الطيب، برج السعد الذهبى

حين رأيتك مثل الليلة من سنوات عشر

خارجة من جوف النهر كنهر فضى

عارية إلا من ظل غصون الصفصاف المحنى

وسألتك: ما مهرك يا سيدة الأقمار الألف

وأجابت شفتاك بصوت مرهف

مـهـرى أن تـهـوانـى.. أن تعطينى مملكة لا يدركـهـا الوصف

مملكة تمتد على جنبى نهرك

وأخذتك مكرمة فى قصرى

وحجبتك لا يمتد إلى أدنى ثوبك طرف

أعطيتك مملكة مهرا..

الملكة: لكنك لم تقدر أن تعطينى طفلاً

تعطينى الماضى، لكن لا تعطينى المستقبل

الملك: حقاً.. لم أقدر

الملك القادر لا يقدر أن يهب امرأة طفلاً(١٢٥)

وإذا كان المتلقى «يعتمد على التلفظات التى تقدم المعلومات كى يبنى (قراءة ما بين السطور) التى تشكل جزءاً مهماً من فكه للكودات، ويفترض بالمستمع الدرامى أن يفعل مثله»(١٢٦)؛ فإن صلاح عبد الصبور يحشد فى هذا المقطع مجموعة من العلامات الكاشفة لرموز النص الثلاثة: الملكة ـ الملك ـ الطفل، فوصفه لملكة بأنها «سيدة الأقمار الألف» يتضافر مع قوله: «مملكة

تمتد على جنبى نهرك» فى الإشارة إلى أنها رمز للوطن مصر، التى تمتد على جنبى نهر النيل وتلقب عاصمتها بمدينة الألف مئذنة. أما الملك الذى استحوذ على مهرها بالسيف فيذكرنا بعبد الناصر الضابط الذى وصل إلى الحكم بوساطة الجيش. أما الطفل فالملكة تعلن أنه رمز صريح للمستقبل.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن المرأة فى مسرح صلاح عبد الصبور - وهى لم تظهر فى مسرحيتيه الأولتين مأساة الحلاج ومسافر ليل - دائما ما تكون رمزاً صريحاً للوطن الخاضع للسلطة الديكتاتورية المزيفة لوعيه، وتكون فى سعى دائب للحصول على طفل المستقبل الحر. ويضرب هذا الاختيار الرمزى بجذوره فى الميثولوچيا «بوصفها جزءاً من كل من السيميولوچيا باعتبارها علماً للأشكال، ومن الأيديولوچيا باعتبارها علماً تاريخياً يدرس الأفكار فى الشكل»(١٢٧)، حيث «تتوحد المرأة مع الأرض ميثولوچيا وتتبدى الولادة، على الصعيد البشرى، بوصفها شكلاً آخر من أشكال الخصوبة الأرضية»(١٢٨)، كما يشير تكرار استخدام الرمز ذاته فى المسرحيات المتعددة إلى أن جراح الكاتب التى تلح عليه تتحول إلى رموز فى المراحل المتقدمة من إبداعه.

إن الملك قد اكتفى فى اعتراضه الذى يصدر به خطاب

استعطافه للملكة فى المقطع السابق بقوله «هذا ظلم.. ظلم» فقط، حيث غاب عن صيغة إعتراضه هذه النفى المكرر أولاً، ووصف الفكرة بالجنون ثانياً، الذين استخدمهما فى بداية المقطع السابق عليه، فى إشارة سيميولوچية ترشح احتمالية قبول الملك للفكرة إذا فشلت مناورة الاستعطاف.

لكن الملكة/ الوطن لا تقتنع بشفاعة الماضي الجميل متشبثة برغبتها فى الطفل/ المستقبل، والملك يعترف صراحة بعجزه عن منحها هذا الطفل فى لغة حافلة بالتناقض الساخر من الملك القادر الذى لا يقدر، حيث يؤدى هذا الإقرار بالعجز إلى توجيه الحوار وجهة جديدة.

الملكة: اختر لى من يملأ بطنى الآن

الملك: يملأها الآن، ويملأ بطن الأرض غداً

الملكة: ماذا تعنى؟

الملك: أقتله حين يتم مهمته الملعونة

الملكة: لا.. لن تقتل رجلاً أعطاني زهره

أطلقه يضرب فى الأرض

الملك: هذا شأنى وحدى، قولى يا كنزى الأوحد

هل يعنيك الطفل كثيراً؟

هل نصبح أسعد؟

هل تدعين فراش الوحدة والسهد؟

الملكة: سأخاصم هذا الفرش الراكد

بل إني سأسير وأرقص.. أرقص فى سيرى

بل إنى سنأطير

سأحبك آلاف المرات

آلاف الألوان من الحب

سيفيض حنانى حتى يملأ أيامك بالعطر وبالنور

هل تأمر لى بالطفل؟

الملك: أتأمل فى الأمر..(١٢٩)

إن أداة التأشير الزمانية «الآن» تنقل طلب الملكة من ساحة الموافقة أو عدم الموافقة إلى بحث توقيت التنفيذ الفعلى الذى تطالب بأن يكون فورياً، حيث يعد هذا التحول مدخلاً لانتقال الحوار حول الطفل الذى أصبح منتهياً إلى الحوار حول مصير والد الطفل الذى لم يتم الاتفاق عليه بعد.

وعلي الرغم من موافقة الملك المبدئية علي الفكرة، فإنها موافقة ظاهرية يحكمها دافع عاطفى يتمثل فى محاولة إسعاد الملكة الشاحبة قعيدة الفراش، لكن عقل الملك فى حقيقة الأمر لا يستطيع أن يتقبل هذه الإهانة البالغة لشرفه وكبريائه كما يظهر فى جملته الأخيرة «أتأمل فى الأمر».

ترى ماذا يفعل الملك الآن؟ هل يترك الملكة ترحل بعيداً عنه؟ أم يسمح لرجل آخر أن يمنح زوجته طفلاً؟

وكما كان العجائبى «ملاذاً أخيراً تلجأ إليه الحكاية عندما تتعقد الأمور ويتم استنفاد المصادر العادية فى ألف ليلة وليلة»[١٣٠]، ها هو صلاح عبد الصبور يدخل بنا إلى العوالم الخيالية مرة ثالثة ولكن من بوابة العجائبى هذه المرة عبر طائر الموت الخرافى الذى أتى فى لحظته المناسبة.

«الملك يجلس عليه سيماء الإنهاك البالغ، ينظر أمامه، ثم يقول محدقاً فى الفراغ»

هل جئت الآن

كم كنت أريدك!

الملكة: من.. الطفل

الملك: لا.. الموت

فى موعدك تماما.. يا طير الموت الأسود

ادخل فى أعضائى مختطف الخطوة مسروقا

ها أنذا أفتح لك صدرى، نقر حتى تجد طريقا

يا سيدتى.. استدعى وجوه الدولة[١٣١]

إن الملك قد مات موتاً معنوياً لحظة مواجهة الملكة له بعجزه عن منحها الطفل، وها هو ذا الموت المادى يأتى بعد ذلك لينقله

من ساحة الموتي الأحياء إلى قبور الموتى الحقيقيين. حيث يتبع الموت المادى السقوط المعنوى الذى يأتى أولاً دائماً فى مسرحيات صلاح عبد الصبور التي يحاول فيها رمز السلطة الهيمنة على المرأة/ الوطن. ففى «الأميرة تنتظر» يسقط السمندل باكتشاف الأميرة لكذبه قبل قتل السمندل له. وفى «ليلى والمجنون» يسقط حسام فى الجاسوسية قبل محاولة حسان قتله. وقد تعمد صلاح عبد الصبور إفشال هذه المحاولة في إشارة سيميولوچية إلى أن هذا الجيل عاجز عن الفعل، وأن بطش السلطة كان أقوى من مقاومة المثقف له فى المرحلة التاريخية التى يرمز إليها النص.

وكما كان موت أحد الملوك ليس أمراً عادياً، كما أخبرتنا المرأة/ الراوية في بداية المسرحية؛ فإن الملك يحرص على أن يحتفظ للحظة موته بالطابع الرسمى اللائق بها.

«الملكة تهب فاترة الخطى، وتمد يدها إلى جرس فضى معلق فى جانب السرير، وتدق به ثلاث دقات، يصعد وجوه الدولة، ويقفون صفاً، وهم يدعكون عيونهم طرداً للنوم»

الملك: «وهو يقف مرهقاً»

يا سادتى وجوه الدولة

أدوا نحو مليككم الراحل

آخر ما هو أهل له
من شارات التكريم
فلقد هبط إليه من أفق الأقدار المربد
طير الموت الأسود
«وهو يتلوى»
آه.. لا تنقر عينى
أرجوك.. لا تدفع في صدرى هذا المنقار الشائك
ادخل عذباً ورقيقاً، فأنا أتأهب لك
شكراً.. ها هو ذا في رأسي يضرب فيها بجناحه
ها هو ذا فى سرة بطنى
ها هو ذا منحدر فى ساقى
هل يبغى أن يخرج من ساقى.. لو يتركنى هذى المره
فلقد طال عذابى المهلك
«للوزير»
ناشده أن يخرج يا سيد
الوزير: «مقعياً تحت قدمي الملك يحاول أن يشد الطائر»
مولاى!(١٣٢)

إن إشارة العرض تصف حركة الملكة بأنها «فاترة الخطى» فى إشـارة إلى عدم اكتراثها بموت الملك الذى مات فى نظرها

منذ أدركت عجزه عن منحها طفل المستقبل. أما قول الملك: «مليككم الراحل» فيؤكد إحساسه بأنه يعاني من سكرات الموت الأخيرة التي يحاول أن ينقل للمتلقي إحساسه بها عبر تجسيده للتصوير الخيالي لحركة طائر الموت الأسود داخله بوساطة الأداء التمثيلي.

والممثل يعتمد في أدائه لهذا المشهد على «عناصر التعبير الحركي التي تشمل اتجاه الجسم ونبرة الصوت وتعبيرات الوجه»[١٣٣]، محاولاً اصطحاب المشاهد معه في رحلة طائر الموت الخرافي المتنقل من عينيه إلى صدره إلى رأسه إلى سرة بطنه إلي ساقه محدثاً ألماً فظيعاً، حيث «يبرز عامل الخيال جلياً، وتتخلق المخيلة الإبداعية لدى الممثل والمتفرج معاً»[١٣٤]، من أجل إدراك مثل هذه النوعية من المشاهد في المسرح الطليعي.

ولما كان «التعبير الحركي يميز بين الناس لأن مجال الاتجاهات التي تتخذها الشخصيات إحداها في مواجهة الأخرى تدخل في نطاق التعبير الحركي الاجتماعي»[١٣٥]؛ فإن إشارة العرض التي تصف الوزير بأنه «مقعياً تحت قدمي الملك» تجسد استمرار هيمنة الملك الديكتاتور المترنح على حاشيته. أما محاولة الوزير شد طائر الموت من ساق الملك فهي أولى التجارب الفاشلة في محاولات المحافظة على حياته وطرد طائر الموت عنه،

لكن هيهات أن تفلح هذه المحاولات.

الملك: آه.. عاد ليصعد فى باطن جسمى

آه.. ما أوجع خفق جناحيه، ما أقسى نقرة منقاره

ما بالكم، تقفون كأنكم أشباح..

أنت بحكمتك المأثورة.. هذا الرجل بأشعاره

أنت بأدعيتك وتعاويذك

فليفعل أحد منكم شيئاً

هذا أمر ملكى

فليذبح طير الموت الأسود

الجلاد: «مستلاً سيفه»

مولاى.. أين؟

الملك: لا.. لا.. لا حاجة للسيف

قضى الأمر

لكن أتوسل لله وللشيطان

أن يتمدد فى جسدى بهدوء

آه.. نام الطائر فى قلبى

فدعوه، لا يزعجه أحد منكم

حتي لا يخفق بجناحيه، فيخض دمائى

شكراً للموت

إذ خلصنى من وطأة أعبائى

«يسقط ميتاً»

الملكة: «تقف فى وسط الغرفة، بجوار جثة الملك، وتنظر إليها

كأنها تريد أن تتأكد من موته، ثم تستدير عنها، وتقول

كأنها تخاطب نفسها»

سأنال الطفل..

سأنال الطفل..

سأنال الطفل..

«ستار»(١٣٦)

إن الطائر قد عاد مرة أخرى ليصعد من ساق الملك إلى بطنه قبل أن يتمدد فى قلبه مجهزاً على روحه تماماً. ولم تفلح حكمة الوزير وأشعار الشاعر وأدعية القاضى وأوامر الملك وسيف الجلاد فى إيقاف الطائر والقضاء عليه.

ولما كان «الشعر ميدان تجسيدات متواصلة، وتناسخات مرهفة، فلكل قطعة شعرية حيوات سابقة تطوى ذكراها إلي حد أن الجهد المبذول لإحياء الذكرى لا يستعيد إلا بقايا مادة لا تفصح عن الصورة الوحيدة المجيدة للقطة المعنية. إلا أن هذه البقايا تكون، فى بعض الأحيان، كافية للكشف عن تناسخ المقطوعات الذى لا يقل غرابة عن تناسخ الألفاظ»(١٣٧). وكان

«كل ما نقرأه يغوص فى ذاكرتنا، ويبرز بوضوح، وربما يستدعي ثانية ليوضع بمقابل خلفية مغايرة، وينتج عن ذلك أن القارئ يكون قادراً على تطوير تداعيات لا يمكن التنبؤ بها»[١٣٨]؛ فإننى لا أستطيع أن أدفع عن رأسى عند قراءة هذه المشاهد بيت أبى ذؤيب الهزلى فى عينيته الشهيرة التى رثى بها أبناءه الخمسة الذين استشهدوا فى الحرب، والذى يقول فيه:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كل تميمة لا تنفع[١٣٩]

ففى مقابل قول أبى ذؤيب: «وإذا المنية أنشبت أظفارها» نجد فكرة المشهد الرئيسية المتمثلة في تحويل الموت إلى طائر جارح يفترس ضحيته. وفى مقابل قوله: «ألفيت كل تميمة لا تنفع» نجد اعتراف الملك بحتمية الموت قائلاً: «قضى الأمر»، ونجد فشل محاولات الحاشية إيقاف طائر الموت فى هذا المشهد، وفشل محاولات إعادة الملك إلى الحياة بالتمائم الأسطورية فى المنظر الأول من الفصل القادم.

والتناص بين بيت أبى ذؤيب ومسرحية صلاح عبد الصبور هنا ليس تناصاً يعتمد على التقاطع اللغوى، بل تناصاً يعمل بوساطة التكويد عبر الأنساق فى مسرحة حية تمطط بيت أبى ذؤيب الشعرى.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن موقف الملكة التى لا يظهر حزنها على وفاة الملك بقدر ما يظهر رضاها عن إمكان نيلها الطفل، يبدو موقفاً غريباً بعض الشيء على المستوى الإنساني، لكنه هو ذات الموقف الدرامى المعقد والعصيب للمرأة/ الوطن فى مسرحيات صلاح عبد الصبور كافة، والذى تحتل فيه المرأة ثلاث وظائف درامية مختلفة، وهي: مساعدة البطل، وخصمة البطل، والحكم عليه فى الوقت نفسه.

ففى «الأميرة تنتظر» نجد الأميرة مساعدة للبطل السمندل لأنها تحبه، وخصمة له لأنه قتل والدها ونفاها، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث لا تحاول إيقاف قتل القرندل له، بل ترحب بخطابه التنويرى الذى أعاد لها وعيها. وفى «ليلى والمجنون» نجد ليلي مساعدة للبطل سعيد لأنها تحبه، وخصمة له لأنها أسلمت نفسها لحسام جاسوس السلطة، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث غادرت شقته غاضبة من عجزه وهى تصيح أحببت الموت، أحببت الموت. وفى هذه المسرحية نجد الملكة مساعدة للملك البطل لأنها زوجته، وخصمة له لأنه عاجز عن أن يمنحها طفل المستقبل، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث دفعته إليي الموافقة على أن يترك رجلاً آخر يمنحها الطفل، ولما لم يتقبل وطأة الحكم سقط ميتاً.

يبدأ المنظر الأول من الفصل الثاني والستار مسدل أيضاً كما تنص على ذلك إشارة العرض «الستار مسدل، أمامه إلى يمين المسرح الكوخ والنهر، تخرج النساء الثلاث من القصر»(١٤٠)؛ حيث تبدأ النساء الثلاث/ جوقة الروايات خطابهن النثرى الموجه للجمهور، الذى يتحدث عن عادات الشعوب المختلفة تجاه الموت، موضحاً للمتلقى أن أهل هذه المدينة يتركون الميت ممدداً على فراشه أربعين يوماً يدورون فيها عليه بما كان يحب من طعام وشراب ونساء ومقتنيات «لعل هناك أمنية ما زالت فى نفسه، يعينه الطمع فى الاستحواذ عليها مرة ثانية علي أن يستجمع قوته، ويطرد الطائر»(١٤١). وتذكرنا هذه العادة البدائية، بتعريف بيشا للحياة الذى أبدى فوكو إعجابه الشديد به، حيث عرف الحياة فى كتابه «ميلاد العيادة»، بأنها «مجموع الوظائف التى تقاوم الموت»(١٤٢). فعلى الرغم من حداثة فكرة بيشا التى أضفت صفة النسبية على مفهوم الموت؛ فإن ربطها بعادة أهل هذه المدينة يذكرنا بقول ليفى برول «داخل كل إنسان - أيا كان التطور المعرفى - ترقد عميقا بدائية لا يمكن استئصالها».(١٤٣)

إن المرأة الثانية من جوقة الروايات تخبر المشاهدين بما سيرتفع عنه الستار، ولكنها تتطرق إلى موضوعات أخرى

كالعادة فى هذه المسرحية، حيث تقول «سترفع الستار الآن، عن الملك ممدداً فى فراشه، ولا نريد هنا أن نفزعكم بمنظر رجل ميت، فنحن نعلم أنكم جميعاً تخافون الموتى أكثر مما تخافون الأحياء.. وهذا خطأ كبير منكم.. ولكننا لا نريد هنا أن نصحح طبائعكم ونعلمكم التعقل وحسن التفكير، فليست هذه مهمتنا، ولعل أوانها أيضاً قد فات».(١٤٤)

وإذا كان هناك «نمطان من الجوقة يقومان بوظيفتين متناقضتين؛ الأولى: تأكيد قيم المجتمع كما هو الحال فى المسرح الإغريقى القديم؛ والثانية: تحدى تلك القيم ومحاولة تغييرها كما هو الحال فى مسرح بريخت»(١٤٥)؛ فإن جوقة الروايات فى هذه المسرحية تحاول تغيير العادات المتخلفة السائدة فى المجتمع، حيث تتمثل محاولة التغيير في تعيين الخطأ أولاً، وفى السخرية منه ومن الجمهور الذى يرتكبه ثانياً.

ثم تستطرد المرأة الثانية موضحة حقيقة غرضها حيث تقول: «إننا نريد فقط كما قال لنا مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن المؤلف نقلاً عن أرسطو أن نحاكي ما حدث، وقديماً قال أرسطو إن غاية الفن هى المحاكاة»(١٤٦). ثم تتسلم منها المرأة الثالثة الخيط وتسترسل فى الحديث عن جوهر الفن ومفهوم المحاكاة والسخرية من أدعياء الثقافة مرة أخرى أثناء رفع

الستار كما يتضح من إشارة العرض الآتية.

«بدءاً من حديث المرأة الثالثة يرتفع الستار، ويعلو صوت الموسيقي بلحن جنائزى تشوبه نبرة ساخرة، ونرى الملك ممدداً فى فراشه فى الطابق العلوي من المشهد، وقد جلست الحاشية على درجات المدرج فى تأمل وانتظار حزين، تقف النساء صفاً كالدمى، ثم يتغير إيقاع الموسيقي بالتدريج من المارش الجنائزى إلى الرقص وتبدأ النساء رقصهن وغناءهن».(١٤٧)

ولما كان المشتغلون بسيميولوطيقا المسرح «يهتمون بفهم الطرق التي تستخدم بها الشفرات المكانية لتوليد المعنى»(١٤٨)؛ فإن اختيار (الطابق العلوى) لتتمدد فيه جثة الملك يشير إلى احتفاظه بمكانته المتعالية حتى بعد موته. والطريف أن هذه المكانة ستذهب إلى القبر أيضاً كما سيبرز فى تبجيل القضاة وانحيازهم له عند لقائه بالشاعر فى محكمة الأقدار - الحل الأول- وهذه الإشارات كلها تدل على سخرية صلاح عبد الصبور المرة من فكرة الطبقية السلطوية المتحققة فى هذه الملامح العبثية.

كما أن اختيار صلاح عبد الصبور لـ «درجات المدرج» بوصفها مقاعد تجلس عليها الحاشية يتناسب دلالياً مع فكرة الطبقية ومع تفاوت اعتقادهم فى إمكان عودته للحياة مرة

أخرى، حيث «يصبح الفضاء المسرحي أيقونة لفضاء اجتماعي ثقافي ما»[١٤٩]. فبينما يتيقن الوزير والمؤرخ والقاضي من هذا الوهم بحكم تعلق مستقبلهم بالملك/ السلطة؛ فإن الشاعر/ المثقف بحكم استقرائه للواقع والتاريخ يستنبط عدم إمكان تحقق هذا الإحياء العبثي.

الشاعر: أخشى أنا نتعلق بالوهم

لم أبصر طيلة عمرى طيراً هجر الجسم

القاضي: شكاك ملحد

مات البستاني فعربدت الديدان

يا فتيات

اصنعن كما قال وزير القصر[١٥٠]

إن هذا التعليق الذى يسمو إلى مرتبة الحكم (قول قاضي) يلفتنا بدوره إلى موقف السلطة المستبدة من التفكير المنهجي للمثقف الذى يرفض التعلق بأحابيل الوهم التي ينسجها أتباع السلطان، حيث يجابه بالحكم الفورى، منهم بأنه (شكاك ملحد). فعلي الرغم من معقولية خطاب الشاعر/ المثقف، وعبثية خطاب القاضي/ السلطة؛ فإن «أي أداء للكلام يكون عرضة للفشل إذا لم يكن صادراً عن شخص يملك سلطة الكلام»[١٥١]، حيث ستشرع الراقصات في تنفيذ أمر الوزير الذى أيده القاضي.

والمفارقة الطريفة فى هذا المشهد تكمن في أن قول القاضي عن الشاعر «مات البستانى فعربدت الديدان» سوف تنطبق ملامحه فوراً على وجه القاضى من خلال الفعل الدرامى المتمثل فى مصاحبته وتصديره الجنسي بالحركة والقول لأداء الراقصات الذى ما كان يتجاسر على مجرد التفكير فيه فى حياة الملك، حتى يسقطه صلاح عبد الصبور أمام الجمهور فى هوة النفاق بحكم التناقض البيِّن بين أقواله وأفعاله.

أما الموسيقى فقد بدأت بوصفها «لحناً جنائزياً تشوبه نبرة ساخرة»، وانتهت بالتدرج «من المارش الجنائزى إلى الرقص» المصحوب بغناء النساء وأدائهن الحركى، حتى تتضافر مع فعل الرقص من أجل إحياء الملك، ومع الأدوات الفنية المتمثلة في التأطير: «تقف النساء صفاً كالدمى»، وفى التصدير الذى سوف نتعرض له الآن بالتفصيل، فى إشاعة جو العبث المهيمن على المشهد.

إن هذا المشهد يكشف لنا أنه يمكن للحركة أن تقوم بوظيفة التصدير أيضاً مثلها مثل باقى أداء الراقصات فى فعل محاولة إحياء الملك، كما يتضح من إشارات العرض الآتية:

**(أ) المرأة الأولى :**

«تصعد على السلم، وهى ترقص، متبوعة بنظرات القاضى،

حتي تقف أمام الملك الميت».

**(ب) المرأة الثالثة:**

«تصعد، وهى ترقص متبوعة بأنظار القاضي ويديه».(١٥٢)

إن أول درجة من درجات الحركة/ التصدير لفعل الرقص هى «نظرات القاضى» التى تتطلب تحويل وجهه من مواجهة الجمهور إلى مواجهة الراقصات فوق المسرح، أما الدرجة الثانية فتتمثل فى استمرار تركيز النظر المصحوب بحركات اليدين المصدرة لحركات الراقصات. أما الدرجة الثالثة من درجات تصدير فعل الرقص فتتضافر فيها نظرات القاضى وحركات يديه مع أقواله ليصبح تصديراً مزدوجاً بالحركة والقول:

القاضى: أنتن.. ارقصن.. ارقصن

اهززن السلم بالرقص المتفنن

فلقد كان يحب تتبع بقع النور المتلون

إذ تتألق فى بشرتكن كما يتألق جلد الثعبان

أنت اهتزى كالسمكة فى الماء

أنت التفى كالجسر إذا التف على النهر

حسن.. أنت. انفرجى.. وكأنك تتلقين

أضواء جلالته.. انضمى.. وكأنك تعتصرين

أمواج الفرحة بالوصل الملكى

هل تبصر يا مولانا؟

«حين تستبد بالقاضى النشوة يدخل المنادى»

المنادى: صندوق الجوهر.. هر.. هر[١٥٣]

حيث يلاحظ تواتر أفعال أمر الحركة الجماعية (ارقصن - ارقصن - اهززن) التى تتحول إلى أفعال أمر حركية فردية مصاحبة لكل راقصة (اهتزى - التفى - انفرجى - انضمى). كذلك نلاحظ أفعال وصف الاستجابة الحركية الفردية (تتلقين - تعتصرين)، وتشبيهات وصف الاستجابة الحركية الفردية (كالسمكة فى الماء - كالجسر إذا التف علي النهر) حيث يبدأ تحويل وظيفة اللغة من القول/ الحوار إلى القول/ التصدير، بداية من انتقال الخطاب من صيغة الجمع إلى صيغة الأمر المفرد المتابع لحركات كل راقصة وكأنه إشارة عرض. ثم يكتمل التحول التام لوظيفة اللغة عبر وسيلتين، الأولى: تأطير التصدير الضوئى، المتمثل فى قول القاضى: «كان يحب تتبع بقع النور المتلون إذ تتألق فى بشرتكن»، حيث تأطر هذه الإشارة اللغوية دور «الإضاءة الخاصة» التى تصدر أداء الراقصات عبر «انتقال الراقصات في أرجاء منطقة التمثيل وسط بركة ضوئية مركزة»[١٥٤]. أما الوسيلة الأخرى: فتتمثل فى تعليق القاضى الذى يصدر ويقيم أداء الراقصات بعد أن قوم حركاتهن

«حسن»، حيث تتضافر الوسيلتان فى تأكيد التحول الجزئى لوظيفة الممثل/ القاضى إلى المخرج/ القاضى وصولاً إلى أقصي درجة ممكنة لتصدير رقصة الإحياء الملكي. وذلك قبل إعلان فشله فى إحياء الملك من خلال الاستفهام النحوي في سياق النص، الاستنكارى العبثى فى سياق العرض ـ وجهة نظر الجمهور ـ: «هل تبصر يا مولانا؟» حيث تلجأ الحاشية إلى البحث عن وسيلة إحياء أخرى ـ عبثية أيضاً كما يبرز من تقديم المنادى الصوت والصدى لها ـ غير الرقص/ الجنس، وهى المال/ الجوهر فى مشهد استعراض تمائم الإحياء الفاشلة الذى يكمل مسرحة بيت أبى ذؤيب.

«يأخذ الصندوق، ويفتحه، ثم يصعد إلى الملك ويأخذ فى استعراض محتوياته أمام عينيه، ويحاول أن يجعله يلمس بعضها بيده الميتة، ثم يأخذ فى الخشخشة مع صوت الموسيقى والرقص»

ذهب.. يا مولاى

لا شىء يرن رنين الذهب الوضاء

ماس كالنور المتجسد

لا يعدله فى ومضته إلا ذاته

ولآل كالقطر المتجمد

ويواقيت كالشعل الحمراء

انظر.. يا مولاى(١٥٥)

إن خطاب الوزير يُصَدِّر صندوق الجوهر بالخشخشة المصاحبة لصوت الموسيقى، وبوصف الرنين والمقتنيات التى يحتويها الصندوق، لعلها تفلح في إطلاق روح الملك مرة ثانية، حيث يرى بشلار أنه «إذا أعددنا ملفاً عن الأرواح المكبوتة، فيجب أن يكون الصندوق رمزها»(١٥٦)، وأن صندوق الجوهر بشكل خاص «يحتوى على أشياء لا تنسى، لا تنسى بالنسبة لنا، وبالنسبة لمن سوف نمنحهم كنوزنا. وهنا يتكشف الماضى والحاضر والمستقبل»(١٥٧)، لكن هيهات لهذه القوة الرمزية السحرية لصندوق الجوهر أن تفلح فى إحياء الموتى.

إن الملكة تدخل إلى المسرح فى هذه اللحظة ساعية لإيقاف محاولات الإحياء العبثية الفاشلة/ الماضى من أجل الالتفات إلى البحث عن المستقبل/ الطفل، حيث تبدأ حديثها العام قائلة:

أغفى الطائر فى ناعم قشه

بالله عليكم.. بالله عليكن

لا توقظن الطائر حتى يدفئ عشه(١٥٨)

وذلك قبل أن توجه خطابها الخاص لكل فرد من أفراد الحاشية لعله يقبل أن يكون الرجل الذى يمنحها الطفل، وفقا للترتيب

الطبقى السلطوى لهم.

**١ ـ الوزير:**

الملكة: «متجهة إلى الوزير»

هل تعطيني غصناً من أشجارك يا سيد

كى أصنع منه طفلاً؟(١٥٩)

**٢ ـ المؤرخ:**

الملكة: «ملتفتة للمؤرخ»

هل تكتب سطراً من تاريخك فى جسمى يا سيد

حتى أصنع من أحرفه طفلاً؟(١٦٠)

**٣ ـ القاضى:**

الملكة: «للقاضى»

هل تلتف على ثيابك يا سيد

وتخلف لى أطرافاً من ثوبك

كى أصنع منها طفلاً؟(١٦١)

لكن الثلاثة قد رفضوا خوفاً من قيامة الملك ومعاقبته لهم، وطالبوها بالعودة:

مولاتى.. عودى للغرف الملكية

لا تنتهكى حرمة مولانا فى موته(١٦٢)

حيث يذكرنا هذا الموقف الذى يضع أرملة الحاكم الديكتاتور

فى دائرة التابو، بالمعتقد البدائى الذى يتمثل فى أنه «على الأرملة أن تقاوم الرغبة، علاوة علي أن ظهورها كامرأة دون بعل يمكن أن يوقظ شهوة الرجال. فكل إرضاء تعويض للرغبة يتعارض مع معنى الحداد، وسوف يجعل روح المتوفى تتأجج غضباً».(١٦٣)

أما الشاعر - آخر فرد فى الحاشية - فقد بادر الملكة قبل أن تتوجه إليه بطلبها قائلاً:

الشاعر: «مبادراً»

فلتعبرنى عينك.. يا مولاتى

أنا مثلِك لا يرضينى المشهد

لكني لا أملك إلا أشعارى.. كلماتي

كلماتى - يا مولاتى - لا تصنع طفلاً

الملكة: إنك - فيما يبدو - ستكون صديقى

قل لى:

هل كنت تحب أباك وأمك؟(١٦٤)

فالشاعر أيضاً قد اعتذر للملكة عن عدم قدرته على منحها الطفل لأنه لا يملك سوى الكلمات التى لا يعترف بقدرتها على الفعل، فى تمهيد أول لقضية الكلمة ودورها التى ستتعرض لها المسرحية بالتفصيل فى المنظرين الثانى والرابع من هذا الفصل.

لكن الشاعر قد اتفق مع الملكة علي إيمانه بعبثية مشهد محاولات إحياء الملك، وقد فتح هذا الاتفاق بوابة التفاهم بينه وبين الملكة، حيث شرعت في استكناه شخصيته عبر الأسئلة نفسها التي وجهتها للملك الراحل فى الفصل السابق،كما يتضح من الجدول الآتى:

| سؤال الملكة | إجابة الملك | إجابة الشاعر |
| --- | --- | --- |
| ١ ـ هل كنت تحب أباك وأمك؟ (٤٩/٧٦) | ـ كانا نوعاً لا أهواه من الناس/ ٥٠ | ـ أعطيتهما ذاكرتى /٧٧ |
| ٢ ـ هل كنت تحب الموسيقى؟ (٥٠/٧٧) | ـ مازلت أحب الموسيقى | ـ كانت بيتاً من ظل ما بين صحاري الصمت وجبال الضوضاء / ٧٧ |
| ٣ ـ هل تسمع موسيقى الآن؟ (٥٠/٧٧) | ـ موسيقى الرقص وموسيقى الاستعراضات الحربية/٥٠<br>ـ من أين تجىء؟ /٥٠ | ـ «يغنى نغماً رقيقاً كأنه يحاكى به ما يسمعه وحده» أسمع موسيقى تتحدث عن ٠٠٠/٧٧ |

إن سؤال الملكة الأول يستشكف العاطفة الإنسانية، وسؤالها الثانى يستكشف الإحساس الفنى، وسؤالها الثالث يستكشف اللاشعور عبر قدرة ارتياد عوالم الأحلام الخيالية.

وبمقارنة إجابات الملك الديكتاتور المتوحش بإجابات الشاعر

الحالم سنجد أنها تناقضها تماماً، مما جعل الملكة تتأكد من حدسها بأنه الشخصية المناسبة لها، وتنتقل من سؤاله عن ماضيه وحاضره إلى محاولة استكشاف مستقبله أيضاً، عبر سؤالها الافتراضي له عن أنه إذا ما كان يملك طفلاً «هل ستعلمه الحكمة والشعر؟».(١٦٥)

ويذكرنا هذا السؤال بموقف سابق بين الملكة والملك أثناء حوارهما عن مستقبل طفل الوهم، حيث يمكننا المقارنة بين الموقفين عبر الجدول الآتي:

| موقف الملك | موقف الشاعر |
| --- | --- |
| الملكة: سأعلمه الحكمة<br>الملك: كمؤرخي الرسمي!<br>الملكة: والشعر<br>الملك: أننشئه كي يصبح صعلوكاً أم ملكاً؟ /٤٩ | الملكة: هل ستعلمه الحكمة والشعر؟<br>الشاعر: ستعلمه الحكمة أسراب الطير ويعلمه النهر فنون الإيقاع/ ٧٩ |

ففكر الملك ديكتاتوري صرف لايؤمن بحوار العقل الحكيم ولا بعاطفة الشعراء، وفكر الملكة إنساني متوازن بين العقل والقلب، أما فكر الشاعر ـ «الذي يعثر تحت الاختلافات المعروفة على القرابات الغائرة للأشياء، وتشابهاتها المبعثرة»(١٦٦)، حيث يرى الحكمة في أسراب الطير والإيقاع في تدفق النهر ـ فهو أكثر

رهافة وحساسية منهما معاً، ولهذا تصر الملكة على اصطحابه معها.

الملكة: هل جئت معى؟

الشاعر: فى أى سبيل يا مولاتى؟

الملكة: فى أى سبيل لايسقط فيه ظل الموت على أثواب الأحياء

الشاعر: أنا لا أقدر يا مولاتى

أنا جزء من هذا المشهد(١٦٧)

فالشاعر يشعر بتبعيته للملك الميت وعجزه عن الرحيل مع الملكة بوصفه واحداً من الحاشية، والملكة تحاول أن تعيد إليه قدرته على الحياة مرة أخرى عبر تأكيد انفصاله النفسى عن الملك والحاشية، حيث تبدأ هذه المحاولة بمعارضة خطاب الشاعر السابق.

الملكة: ماذا لك فى هذا السجن؟

الشاعر: مالى فى جيبى

مزمار

وكتاب فيه بضعة أشعار

الملكة: فلتمض معى(١٦٨)

ففى مقابل قول الشاعر: «أنا جزء من هذا المشهد»، يأتى

سؤال الملكة: «ماذا لك فى هذا السجن؟»، حيث يتحول «المشهد» فى خطاب الشاعر إلى «سجن» فى خطاب الملكة، فى مكاشفة تحاول إعادة الشاعر إلى ذاته الرقيقة المرهفة المنزهة عن الأطماع، التى تتجلى فى إجابته عن سؤالها.

فإذا كانت «القدرة على التحكم بتدفق الإعلام وخطاب المقطع بطريقة ما للحصول على أقصى مستويات الانتباه والفهم لدى المستمع تعتبر من أهم توابع الممثل»[١٦٩]؛ حيث إن «لفظ الممثل لبيت ما أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ فى تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية»[١٧٠]؛ فإنه يمكننا تخيل أن أداء الممثل الصوتى فى العرض سيتوقف بالنطق عند الجملة الأولى الأصلية (مالى فى جيبى)، فى محاولة منه لموازاة التشكيل البصرى للكتابة المتمثل فى انفراد العبارة بسطر مستقل فى فضاء الصفحة/ النص، عندئذ ستنصرف الدلالة فى ذهن المشاهد إلى الأموال العادية المتداولة بين الناس، وإن كانت العبارة ستشير من طرف خفى إلى فقر هذا الرجل الذى يحمل كل ثروته فى جيبه.

وتمطيط هذه الجملة النواة بعد ذلك (مزمار، وكتاب فيه بضعة أشعار) يغير من دلالتها، بل يجعلها صادمة للمتلقى من خلال كشف التورية التى لم يتوقعها. فأموال هذا الشاعر هى

(مزمار ـ وكتاب فيه بضعة أشعار)، وهذا يدل بدوره فى المرتبة الثانية على أن مثل هذه الأشياء المادية في ظاهرها والمعنوية فى جوهرها الناى/ الموسيقي والكتاب/ الشعر، هي أهم ما يحرص على امتلاكه الشاعر/ المثقف فى مقابل المال/ الجاه الذى يحرص على امتلاكه الملك/ السلطة وحاشيته أيضاً، مما يؤكد انفصاله النفسي عنهم ويدفعه فى طريق الموافقة على طلب الملكة بالرحيل معها. فصحيح أنه لم يأخذ قراره بعد، لكنه بدأ يراجع مواقفه عبر دخوله غرفة التذكارات السوداء الشهيرة.

الشاعر: أذكر ذلي حين شرانى الملك بكأس مره

كي يمسخني، ويقزمنى ويغضننى ويكورنى

حتى يجعلنى حبة خشخاش منعشة تحت لسانه

من ذاك اليوم

وأنا رجل خاو من داخله لا يقدر أن يصلب ظهره

الملكة: ماذا تذكر أيضاً؟

فرج عن نفسك

الشاعر: أذكر ذلى حين رأيتك أول مرة

كنت كسيراً أختلس النظرة

الملكة: حين أتى بى الملك إلى قصره

الشاعر: لا بل عند النهر

الملكة: قبل وقوعى فى الأسر

الشاعر: أبصرتك واقفة تلقين إلى الشمس حبال الشعر

وكأنك ملاح يستدنى مركبة الشمس إلى شاطئها الآخر

قلت لنفسى: هذا حسن لا يتملكه شاعر

ما أجدره بمليك قادر

أحببتك، واستكثرت على نفسى حبك(١٧١)

إن ربط الملكة بالنهر مرة أخرى يتضافر مع قولها: «قبل وقوعى فى الأسر»، فى رد قارئ المسرحية إلى الإهداء الذى صدر به الكاتب النص المطبوع «إلى الملكة الأسيرة»، ويجعله يتأكد من أنها رمز صريح للوطن الذى يئن تحت وطأة الحاكم الديكتاتور.

وإذا كانت «شعرية الصفحة - أو تشكيلها لاجتذاب العين - تعد غريبة على النص المسرحى»(١٧٢)؛ فإن الإهداء أيضاً كذلك، حيث لن يتمكن مشاهد العرض من رؤيته، إلا إذا اصطنع المخرج حيلة مسرحية بينة تتمثل فى قراءته عبر مكبر الصوت قبيل بداية المسرحية، وهى مغامرة طليعية على كل حال.

وتأكيداً لفكرة النص المصب يمكننا ملاحظة أن غرفة التذكارات السوداء، تتضافر مع استغلال السلطة لحاجة المثقف

المادية وترويضه بوساطة ذهب السلطان، ومع إحساس المثقف بعجز كلماته عن الفعل وتراجعه تاركاً الحاكم المستبد يهيمن على الوطن، فى ردنا إلى شخصية سعيد ـ الشاعر أيضاً ـ فى «ليلي والمجنون»، لهذا لم يكن غريباً أن يصفه الوزير عندما قرر الرحيل مع الملكة مجابهاً سلطة الحاشية، بالصفة نفسها التى أطلقت علي سعيد ـ المثقف العاجز أيضاً ـ لحظة شروعه فى مقاومة حسام جاسوس السلطة.

الوزير: قف يا مجنون

سلبته عقله(١٧٣)

«فالصفة قد يكون لها دلالة بدون الموصوف ولكنها لا تؤدى وظيفة أدبية إلا من خلال السياق»(١٧٤)، حيث يؤكد هذا التكرار ثبات رؤية الكاتب الأيديولوچية في نصوصه الإبداعية المختلفة.

إن الشاعر الذى قرر الرحيل مع الملكة على مستوى الفعل المسرحى، يقرر مواجهة الحاشية على مستوى اللغة المسرحية الكاشفة لجوهر الملك وعبث محاولات الإحياء، فى لحظة تقييمه للماضى قبل الانطلاق نحو المستقبل.

الشاعر: لا، فالملك تدلى ميتاً إذ أبصر ذاته

فى مرآة صافية ذات مساء

هى عينا هذى المرأة

هل تدرون...؟

ماذا كان اسم الملك الراحل؟

الموت!

هل تدرون ماذا كانت ألقابه

الموت الماشى.. الموت الغافى.. الموت المتحرك.. الموت الأعظم..

الموت الأفخم.. الموت الأكبر

كانت لمسته أو خطرته أو نظرته معناها الموت

لمس النهر فمات النهر

لمس القصر فمات القصر

لمسكم.. أنتم.. متم.. أنا أيضاً مت

سيدي القاضي.. إنك ميت..

وكذلك أنت.. وأنت.. وأنت

ولعلك أكثرنا إيغالاً في الموت

إذ إنك أكثرنا قرباً منه(١٧٥)

إن بداية مونولوج المواجهة الختامى - الذى يبدو أقرب إلى الديالوج عبر صيغ السؤال وتأشيرات الضمائر - تدعم آليات موت البطل فى الدراما الحديثة التى تتمثل فى أن الموت العضوى للشخصية لا يأتى إلا بعد التحقق التام من موتها على

المستوي المعنوى، حيث يصرح الشاعر بأن الملك قد مات لحظة مجابهة الملكة له بعدم قدرتها على الاستمرار فى احتمال عجزه الجنسي، الذى يرمز إلى ضعفه السياسى المتخفى فى مسوح الديكتاتورية الموهمة بالقوة الكاذبة.

وكما فهم الملك فمات، يبغى الشاعر أن تفهم الحاشية الحقيقة أيضاً. وهو يبدأ مسيرته التنويرية بسؤاله المدهش: «هل تدرون/ ماذا كان اِسم الملك الراحل»، حيث يهدف هذا السؤال عن المعلوم إلى خلخلة الحقائق الثابتة فى ذهن الحاشية وطرح الموقف برمته من منظور مغاير.

وإذا كان الشعر «ينظم محتوى العالم كما يتراءى للشاعر؛ فإن الأشكال التى ينتظم فيها هذا المحتوى تنبع من بنية الشعر ذاته»(١٧٦)، حيث عرض الشاعر رؤيته عبر توظيف أنماط مختلفة من التكرار يدعم بعضها بعضاً، ويمكن تقسيمها ـ بالترتيب ـ إلى أربعة أقسام:

**١ ـ تكرار المضاف وتغير المضاف إليه:**

حيث يتم تثبيت المضاف «الموت»، وتنويع المضاف إليه «الماشى ـ الغافى ـ المتحرك ـ الأعظم ـ الأفخم ـ الأكبر»، فى سخرية مرة تفضح زيف الألقاب الوهمية المتعددة التى يُلَقب بها الحاكم الديكتاتور.

**٢ ـ تغير الحدث وتكرار النتيجة:**

حيث يبدأ الشاعر بالحدث المتغير «اللمس ـ الخطر ـ النظر»، وينتهي بها جميعاً إلى نتيجة واحدة هى «الموت». وتوليد المعنى فى هذه البنية يسير فى الاتجاه المعاكس للبنية التركيبية السابقة تأكيداً لثبات النتيجة مهما تنوعت سبل الوصول إليها.

**٣ ـ التكرار الجدلي :**

حيث يعتمد هذا النوع على جدلية التكرار الذى «يعنى الاختلاف أيضاً، لأن المطابقة على مستوى ما تشير إلى عدم المطابقة على مستوى آخر»[١٧٧]، فعلى الرغم من تكرار البنية التركيبية والقافية فى قول الشاعر: «لمس النهر فمات النهر/ لمس القصر فمات القصر»؛ فإن اختلاف النهر عن القصر ـ الذى يبرزه التكرار ـ يؤدى إلى تعميم الموت علي سائر مفردات الحياة.

**٤ ـ التكرار الشعر مسرحى :**

وأقصد بالمصطلح التكرار المكثف لأدوات التأشير اللغوية المتمثلة فى الضمائر الظاهرة والمستترة فى ثلاثة سطور متوالية «لمسكم ـ أنتم ـ متم ـ أنا ـ مت ـ سيدي ـ إنك ـ ميت ـ أنت ـ وأنت– وأنت»، حيث لم يبق خارج الأقواس من السطور الثلاثة سوى ثلاث كلمات، هى: «أيضاً» التى تفيد تأكيد التكرار،

و«القاضى» التى تشير إلى شخص متعين، و«كذلك» التى تعد رأس أدوات التأشير فى اللغة بوصفها اسم إشارة.

وعلى الرغم من أن الممثل سيصاحب نطقه لأدوات التأشير اللغوية السابقة بالحركة المتمثلة فى الإشارة إلى الشخصيات المتعينة فوق المسرح - وبخاصة أن الضمائر الظاهرة والمستترة فى السطور الثلاثة كلها ضمائر متكلم أو مخاطب فقط - فإننى أفضل ألا أصنف هذه العلامات اللغوية التأشيرية ضمن الإيماءات كما يرى بيرس، حيث أتفق مع تحفظ إميل بنفنست على هذا التصنيف، والذى يتمثل فى أن «الإيماءة ذات دلالة عالمية، بينما تدخل هذه الأدوات في إطار نظام معين من العلامات الشفاهية هو نظام اللغة»[178]، ولهذا وصفتها بأنها أدوات شعرمسرحية، تدعم فكرة عموم الموت المعنوى للشخصيات المشاركة فى المشاهد جميعا على مستوى اللغة والحركة فى آن واحد.

إن الشاعر بعد أن تأكد من إبراز فكرة انتقال موت الملك المهيمن إلى أتباعه أيضاً، يتجه في ختام المنظر بأدواته التأشيرية إلى الملكة التى تبدو بوصفها استثناء وحيداً للحياة النابعة من العدم.

لم يفلت من لمسته إلا هذى المرأة

لمستني فنهضت

فلأترككم للموت

أترككم للموت

«يسدل الستار»(١٧٩)

ففى مقابل لمسة الملك المميتة ـ على عكس لمسته الزائفة التى تجعل الحياة تدب فى الجوارى ـ تأتى عصا الملكة السحرية التى ترتبط بالنهر وتسرى فيها روح إيزيس لتعيد الحياة إلى الشاعر ثانية بعيداً عن هذا القصر الذي عشش فيه الموت، كما سنرى فى المنظر التالى الذى يبدأ فوراً.

وإذا كانت «خلفية التمثيل تؤدي عموماً الوظيفة نفسها التي يؤديها التأطير الأمامى، فكلاهما حدود التمثيل، وكلا الإطارين الأمامى والخلفى على تعارض مع ما يجرى فى مركز التمثيل»(١٨٠)؛ فإن صلاح عبد الصبور يختزل الحدود الثلاثة «خلفية التمثيل ـ مركز التمثيل ـ التأطير الأمامى» فى بؤرة وحيدة إمعاناً فى جذب تركيز المشاهد، حيث يدور المنظر الثانى المتناهي الصغر فى المساحة الضيقة أمام الستارة المسدلة، كما تعلن إشارة العرض: «أمام الستارة المسدلة، الكوخ والنهر، والشاعر والملكة يجلسان، الملكة تضحك سعيدة».(١٨١)

فهذا المنظر يهدف إلى تصدير دور الكلمة/ المثقف التى

ستظهر قدرتها علي مستوى الفعل المسرحى فى المنظر الرابع، الذى سيجرى تمثيله أمام الستارة المسدلة أيضا.

ويمكننا رصد خطوات هذا التصدير فى المراحل الآتية:

١ ـ تصدير أسلوب الشاعر المتميز فى استخدام اللغة، بوساطة الميتالغة الشارحة لخصائص التوظيف الشعرى.

الملكة: ما أغرب أسلوبك فى الحكى

الشاعر: عفواً.. أقسم أنى لا أحكى إلا ما كان

لا أخلق شيئاً من ذهنى، لكن قد أنثر فوق المشهد بعض الألوان(١٨٢)

حيث «يكمن تعارض اللغة الشعرية مع لغة أفعال التواصل الأخرى فى درجة من الشعور الذاتى Self-consciousness باللغة ذاتها».(١٨٣)

٢ ـ تصدير دور الكلمة:

الملكة: أو لم تسأل نفسك أحياناً

ما الغاية من كلماتك؟(١٨٤)

وهو سؤال رمزى يبحث فى جوهره عن دور المثقف الذى يمكن أن يؤديه من أجل المساهمة فى تنوير الوطن وحل مشكلاته.

٣ ـ محاولة استنهاض المثقف العاجز، وتصدير قدرة الكلمة على الفعل.

الشاعر: ماذا تصنع كلماتى

هى أهون من أن تطمح للفعل

أهون من أن تغدو سيفاً أو ترسا

كى تقتل أو تحمى من يقتل

الملكة: لا تبخس كلماتك ما تستأهله من قدر

فالكلمة قد تفعل(١٨٥)

حيث نواجه بمشكلة الحلاج وسعيد نفسها، وهى عدم قدرة الكلمة/ المثقف على الفعل، ما لم تلجأ إلى القوة فى مواجهة بطش السلطة كما فعل القرندل. وما دام القرندل قد فعل بوساطة الخنجر/ الأغنية، فالشاعر يمكن أن يفعل أيضاً إذا استنهض قوته.

٤ ـ الإبانة المسرحية لحرص السلطة على حجب النقاش الحر، عبر دخول الخياط الذى قطع الملك الديكتاتور لسانه، وانضمامه إليهما.

الخياط: «يشير إليها أنه يريد أن ينضم إليهما»

الملكة: لِمَ لايتكلم؟

الشاعر: قطع الملك لسانه

في آخر يوم من أيام حياته[186]

حيث يؤكد قطع الملك الديكتاتور للسان الخياط قدرة الكلمة على الفعل، وخوف السلطة من الكلمات، وبخاصة إذا صدرت من مثقف مستنير قادر على كشف تزييف الوعى.

٥ ـ دخول الشاعر إلى قلب المشكلة، عبر إبراز صراعه الداخلى بين الخوف والمبادرة فى المقطع الختامى للمنظر.

الشاعر: ما أتعسه.. من بعثرت الأيام المنحدرة

سلة جسمه

من أصبح لا يسمع فوق وسادته دقة قلبه

بل دقة قلب الخوف

من فقد براءة كلماته

بينا عجزت يده عن حمل السيف

«ظلام»[187]

حيث يعلن الشاعر/ المثقف أنه لا وسيلة للتحرر إلا فى تجاور الكلمة والسيف، لكنه ما زال عاجزاً عن اتخاذ قرار المواجهة، وعندئذ يكون الظلام فى ختام المشهد إشارة سيميولوچية إلى شيوع الزيف والخوف إنتظاراً للحظة التنوير الكاشفة.

وإذا كان «التحرك بالأحداث من مكان إلى مكان آخر يعطى

للمسرحية إيقاعاً أقوى وأسرع من ذلك الذى يعطيه الحوار»[١٨٨]؛ فإن الديكور يعود فى المنظر التالى القصير جداً أيضاً إلى القصر/ الموت مرة أخرى، حيث «يرتفع الستار عن القصر لنرى رجال الملك وهم يهبون من نومهم، والملك ما زال على سريره»[١٨٩]، فى إشارة إلى أن فترة الحداد لم تنته بعد.

وإذا كان فرويد يخبرنا في حديثه عن «تابو الأموات» بأن «روح المتوفى لا تحيد عن جماعته، ولا تنفك عن الهيمان حولهم خلال زمن الحداد»[١٩٠]؛ فإن صلاح عبد الصبور يمسرح هذا الاعتقاد داخل المشهد بوساطة تقنية فنية تتناسب مع مثل هذه النوعية من الفكر البدائى، وهى تقنية الحلم، حيث «تمتلك الأسطورة - كما فى الحلم - بنية خيالية عميقة تكون فكر الأسطورة، وعمل الأسطورة مثل عمل الحلم، وهو أن يحول هذه الخيالات إلى شكل مقبول للأنا أو الذات. كما يُصْنَع المحتوى الظاهر للأسطورة - مثل الحلم - من عناصر مأخوذة من الحياة اليومية وخبرات الشعوب».[١٩١]

فالقاضى والوزير والمؤرخ يتفقون فى مفتتح المشهد على أن ثلاثتهم قد استمعوا إلى صوت الملك الميت، وهم فى حالة بين النوم واليقظة كما يتضح من الحوار الآتى.

القاضى : خيراً.. اللهم اجعله خيرا

الوزير: ماذا؟

القاضى: لا شىء

الوزير: قل.. لاتتردد

القاضى: سمعت أذنى شيئاً فى الليل المعتم

وأظن الهاجس حلماً يتعثر فى الأرض المسحورة

ما بين اليقظة والنوم

أو صوتا يتسلل من باطن نفسى

كى يهمس فى رأسى

المؤرخ: ماذا سمعت أذنك فى الليل؟

القاضى: بضعة أصداء

الوزير: لم أكُ أقوى أن أتكلم

لكنى كنت أميز صوته

حقاً.. كانت روحى تتدلى فى بئر النوم

لكنى لا أخطئ أبداً فى رنته أو نبرته

المؤرخ: ماذا كان يقول؟

الوزير: أو لم تسمع شيئاً أنت الآخر؟

المؤرخ: بضعة كلمات

لكنى لا أدرى هل سمعتها أذنى فى اليقظة

أو سمعتها روحى فى الحلم؟!(١٩٢)

حيث تتضافر بداية الحوار بالعبارة الشعبية المأثورة لتصدير الحديث عن الحلم «خيرا.. اللهم اجعله خيراً»، مع قول الوزير: «كانت روحى تتدلى فى بئر النوم»، فى الإشارة إلى أن هذا الصوت كان حلماً ينبع من منطقة اللاوعى، «فكل واحد منا فى أعماق كينونته يتشابه مع كل فرد آخر، فأحلامى ورغائبى وآلامى واهتماماتى لا تنتمى إلى فقط»(١٩٣)، وبخاصة أن أفراد الحاشية يشتركون فى نوعية الشخصية وفى الموقف الدرامى العصيب. أما قول القاضى: «ما بين اليقظة والنوم»، فيتضافر مع قول الوزير: «لا أدرى هل سمعتها أذنى فى اليقظة/ أو سمعتها روحى فى الحلم»، فى الإشارة إلى حالة برزخية تجمع بين الحلم اللاشعورى المحض، وحلم اليقظة الذى يميل إلى استخدام أساليب التفكير الشعورى وإشباع الدوافع الشعورية. لكن قول القاضى - وهو أول المتحدثين -: «أو صوتاً يتسلل من باطن نفسى/ كى يهمس فى رأسى»، يتضافر مع صعوبة ورود الحلم ذاته فى رأس الأفراد الثلاثة فى لحظة واحدة، فى إقناع المتلقى بأن شعور الحاشية اليقظ هو الذى قادها إلى هذه الفكرة الديكتاتورية المتسترة فى أثواب الحلم، التى تتمثل فى عبارة الملك المصطنعة الآتية:

المؤرخ: كان يقول

أبغى الملكة جنبى

الوزير: هذا ما سمعته أذنى

القاضى: تلك هى الكلمات

هو يبغى الملكة كى ترقد جنبه

الوزير: حتم عندئذ أن نأتي بالملكة

المؤرخ: نرقدها جنب الملك الميت

القاضى: ميتة أم حية؟

المؤرخ: ميتة أم حية؟

الوزير: لا أدرى، فلنسأله.. قد يتكلم

فلنصعد لسؤاله

«يصعد الثلاثة متوجهين إلى الملك، ويتقدم الوزير، بينما يتمهل الجلاد وسط السلم»

الوزير: صُبِّحت بخير يا مولانا الأعظم

ماذا تبغى؟

الصوت: «كأنه ينبعث من مكبر صوت»

أبغى الملكة جنبى..

الوزير: اسمح لى يا مولانا أن أسأل

ميتة أم حية؟

الصوت: أبغى الملكة جنبى

الوزير: هل تسعد نفسك إن أغفت جنبك

الصوت: أبغي الملكة جنبي

الوزير: هل يخرج بعدئذ من جسم جلالتكم

طير الموت الأسود

الصوت: أبغى الملكة جنبى(١٩٤)

إن السبب الرئيسى الذى دفع الحاشية للصعود إلى الملك هو سؤاله هل يريد أن ترقد الملكة جنبه ميتة أم حية، حيث تكمن عبثية هذا السؤال فى محورين؛ الأول: أنه سؤال لميت لا يستطيع الإجابة. والآخر: أن السياق العام للسؤال يطرح إجابته داخله، حيث يوضح كلاينباول فى رصده لرواسب الاعتقاد بالأرواح فى الشعوب المتمدنة - فى كتابه (الأحياء والأموات فى الاعتقاد الشعبى والدين والأسطورة) ١٨٩٨ - أن «ذروة العلاقة بين الأحياء والأموات تكمن فى الاقتناع بأن الأموات يجرون الأحياء إليهم حباً فى قتلهم، فالموتى يميتون»(١٩٥)، وإلا ماذا يمكن أن تفعل جثة الملك بالملكة الراقدة إلى جواره؟ حيث يفضح سؤال الحاشية الغبى عجزها عن التفكير وأخذ القرارات بعيداً عن توجيهات الحاكم الديكتاتور حتى بعد موته.

وكما كانت جملة الملك «أبغى الملكة جنبى» جملة مصطنعة من الحاشية/ السلطة للتفريق بين الملكة/ الوطن والشاعر/ المثقف

بعد رحيلهما معاً؛ فإن صلاح عبد الصبور يمسرحها بوسيلة مصطنعة أيضاً، حيث لا تنطق بها جثة الملك الماثلة أمامنا فوق المسرح، بل نسمعها آتية من مكبر صوت خارجى، فى أقوى تجسيد علامى لتزييف الوعى فى مسرح صلاح عبد الصبور.

فعلى الرغم من أن الجلاد كان مع الحاشية عند الصعود لسؤال جثة الملك؛ فإنه يقرر فى ختام المشهد عند ذهابه منصاعاً لأمر الوزير بإحضار الملكة أنه لم يسمع شيئاً .

الجلاد: ها أنذا ذاهب

رغماً عن عقلى، فأنا لم أسمع شيئاً.. لم يدخل شىء
أذنى
لايغريني أن آتي بالملكة
لا أدرى هل ينفع هذا فى بعث الملك النائم أم لا ينفع
لكن قد يغرينى أن أتسلى بالعبث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأفون الماكر
فى هيئته شىء.. لايعجبنى
«ستار»(١٩٦)

حيث يتضح للمتلقى أن الصوت لا علاقة له بالملك بل هو مجرد تجسيد درامى لفكرة الحاشية/ السلطة الخبيثة التى تستغل سذاجة البسطاء/ الجلاد، وتزيف وعيهم من أجل

الاستمرار فى السيطرة على الملكة/ الوطن، والإحالة بينها وبين الشاعر/ المثقف.

أما كراهية الجلاد الفطرية للشاعر، فهى ترمز من زاوية أخرى إلى الصراع السرمدى بين العقل والقوة، حيث سيتحول هذا الصراع إلى مسرحة حية في المنظر القادم الذى تدور أحداثه فى المساحة الضيقة أمام الستارة المسدلة أيضاً.

يبدأ المنظر الرابع بإشارة العرض الآتية: «الملكة والخياط يجلسان مبتهجين، والشاعر على مقربة منهما يمشى فى بطء، ويتلكأ فى بعض الأحيان»(١٩٧)، حيث تتسلى الملكة مع الخياط حالمة بالطفل.

الملكة: قل لى: هل يعطينى الطفل؟

هل أدرك أن الحب هو الشوق إلى صنع المستقبل؟

لا الرغبة فى نسيان الماضي

الخياط: «يومئ برأسه موافقاً»(١٩٨)

أما الشاعر فيناجى نفسه هائماً فى إحساسه المفعم بالملكة، والذى يعجز عن التعبير عنه حتى بالشعر:

لا أدرى كيف يكون الإنسان فقيراً فى التعبير إلى حد الإملاق

حين يكون غنياً بالإحساس إلى حد الرعشة

فلأتحدث فى مزمارى

«يعزف بينما يتقدم الجلاد من أقصى المسرح»

الجلاد: أنت يا هذا المأفون، تنق نقيق الصرصور الأجرب

خذ.. هذا حبل.. أوثق نفسك حتى لا تهرب

واصبر حتى أفرغ من بعض شئونى(١٩٩)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أنه إذا كانت «العلامة ليست إلا علاقة بشىء آخر، ولايمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلي عنصر آخر فى شبكة ما»(٢٠٠)؛ فإنه يجب الالتفات إلى أن الجلاد الذى انتمى فى نهاية المشهد السابق إلى البسطاء الذين زيفت الحاشية وعيهم، يعد فى هذا المشهد ممثلاً للسلطة بوصفه رسولها، حيث يكرر دخوله إلى خشبة المسرح فى هذه اللحظة الدرامية إجهاض السلطة لحلم المثقف الرومانسى الذى صادفنا قبل ذلك فى ليلى والمجنون.

أما عزف الشاعر على الناى فيعمل على ثلاثة محاور، الأول: تقديم خلفية موسيقية مناسبة للحلم الرومانسى. والثانى: تصدير الناى تصديراً جديداً يمهد لدوره الدرامى البارز فى نهاية المشهد. والثالث: الاستمرار فى كشف لا إنسانية السلطة وعدم قدرتها على استيعاب الفن والجمال، حيث يساوى الجلاد بين ألحان الناى و«نقيق الصرصور الأجرب».

إن الجلاد لا يكتفي بالسخرية من الفن فقط، بل يسخر من الشاعر/ المثقف نفسه عبر سبه له أولاً «المأفون»، والمبالغة في تصوير عجزه ثانياً «أوثق نفسك ـ لا تهرب». وذلك قبل التوجه لإنجاز مهمته الرئيسية المتمثلة في اصطحاب الملكة.

الجلاد: مولاتى.

الملك يريدك

الملكة: الميت لا يبغى إلا الأكفان

لكن تبغيه الديدان

كى تصنع مأدبة من جسده

الجلاد: مولاتى

همس الملك لحاشيته،

فى ظلمات الليل، وهم كالأعمدة المنصوبة حول فراشه

أن مشيئته هى أن ترقد مولاتى جنبه

الملكة: جنب الموت!

الخياط: «يتقدم مستعطفاً الجلاد، وكأنه يذكره بصداقة قديمة»

الجلاد: «يركل الخياط»

اذهب، ما شأنك فى هذا يا هزأه(٢:١)

فبعد أن زيفت الحاشية وعى الجلاد العميل - الذى يشى تشبيهه التهكمى لهم «كالأعمدة المنصوبة» بأنه ما زال لا يصدق كلامهم - يحاول ترويج الأكاذيب مزيفاً وعى الملكة، حيث يذكرنا هذا الموقف بموقف العامة التى رددت افتراءات القاضى/ السلطة وحكمت على الحلاج/ المثقف بالموت، على الرغم من إدراكها جور هذا الحكم الذى قبضت ثمنه مقدماً.

وإذا كانت الملكة قد رفضت تزييف وعيها عبر اللغة/ القول، وتمثل رفض الخياط عبر الاستعطاف/ الإيماءة؛ فإن رفض الشاعر قد تمثل فى الفعل المسرحى الآتى:

الجلاد: «يستدير للشاعر»

هل أحكمت وثاقك؟

متعال دوماً حتى فى موتك

صبراً يا مولاتى

سأداعبه بالسيف قليلاً

وسأبدأ بمقدم وجهه

إذ لا تعجبنى نظرة عينيه

«يقترب منه، فيمد الشاعر مزماره، ويطعن به الجلاد فى عينيه، الجلاد يصرخ ويتراجع وتدمى عيناه. يغطيهما بإحدى يديه، ويضرب بسيفه على غير هدى»(٢٠٢). يلاحظ أن الناى

الذى تم تصديره سلفاً قد تحول إلى سيف فى هذا المشهد، حيث «يمكن لأى حامل علامة مسرحى أن يقوم مقام أى صنف مدلول للظواهر: فليس هنالك علاقات تمثيلية ثابتة فى المطلق»(٢٠٣)، والعبرة بالتوظيف الدرامى للعلامة الذى ينتقل بها في فضاء دلالى رحب.

والملكة/ الوطن هى أسعد الناس بتحول الشاعر/ المثقف من ساحة القول فقط إلى ساحة الفعل المادى المقاوم للسلطة أيضاً، كما يتضح من المقطع الآتى:

الملكة: «مقتربة من الشاعر رافعة يده فى يدها»

أنت صرعت الجلاد

وصرعت الخوف

عزف المزمار نشيد الدم

بينا أصبح سيف الجلاد الغاشم

أعمى لا يجد طريقه.. أقدم

خذ منه السيف(٢٠٤)

وإذا كانت «الأنظمة» الإشارية المنفصلة لا تقوم بأداء وظيفتها إلا على أساس من الوحدة ومساندة كل منها للآخر»(٢٠٥)؛ فإن العلاقة البونية «اقتراب الملكة من الشاعر» تتضافر مع التلويح بعلامة الانتصار «رفع الملكة ليد الشاعر»،

ومع خطاب الملكة اللغوى فى رد الثقة إلى نفس الشاعر ودفعه إلى مواصلة الجهاد.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن وصف سيف الجلاد/ السلطة بأنه أعمى، يردنا إلى حلم الحلاج بالسيف المبصر فى يد المثقف الفاعل. حيث يتحد السيف المبصر فى مأساة الحلاج، مع الأغنية / الخنجر فى الأميرة تنتظر، مع التمثال/ الهراوة فى ليلى والمجنون، مع الناى/ السيف فى هذه المسرحية، بوصفها رموزاً ثقافية تصرع السلطة الديكتاتورية.

إن الجلاد لم يستسلم لمباغتة الشاعر له، كما يتضح من باقى المشهد.

الجلاد: «يسمع صوت الملكة وأنفاس الشاعر، فيتجه إليهما بسيفه، ويجرح الشاعر فى ذراعه»

الملكة: «مقعية فى الأرض تحت قدمى الشاعر»

قطرات من دمك على وجهى.. مرحى بالجرح المتبسم

لا تفقد إقدامك.. جالد.. أقدم

سال دم.. بدم.. دع دمك الزاكى يعطى اللحظة معناها الباهر

فى ظلمات اللامعنى السوداء

دعه يتقطر فوق الأرض.. التاريخ.. الشاهد

انظر..

تتجاور دائرتان من الدم فوق الترب الجامد

نزف مسموم من دم جلاد مجنون بالدم

ونثار نوراني من دم شاعر

ما أغرب ما التقيا، هذا يكتب في سفر التاريخ الخالد

صفحته السوداء، وهذا يكتب صفحته البيضاء

«يداور الشاعر الجلاد حتى ينزع منه السيف، ثم يثبت به يده ويندفع إليه الجلاد، فيموت بسيفه ويتهاوى الشاعر جريحاً بين يدى الملكة»(٢٠٦)

وإذا كان الجلاد لم يستسلم؛ فإن الملكة لم تتوقف عن مساندة الشاعر والشد من أزره حتى يتمكن من القضاء عليه.

ويمكننا أن نرصد ثلاث ملاحظات مهمة على المقطع السابق؛ الأولى: أن ربط صراع الشاعر/ الجلاد بالتاريخ، يؤكد مرة أخرى أنه صراع رمزى بين المثقف والسلطة من أجل مستقبل المرأة/ الوطن. والثانية: أن فعل الناى/ السيف قد توقف عند حد فقء عين الجلاد فقط، أما قتله الحقيقى فقد تم بسفيه هو، مما يؤكد أن الهدف من استخدام الناى فى منازلة الجلاد هدف رمزى صرف يرتبط بالحقل الثقافى للعلامة. والثالثة: أن مجابهة المثقف للسلطة بسلاحها تتطلب التضحية بالدماء التى تصدرها

الملكة/ الوطن بعد ذلك قائلة:

هذا الدم.. ما أقتم حمرته.. فلأتزين به

ما أجمله كخضاب في مفرق شعرى المرسل

ما أبهاه وشماً فوق جبينى المثقل

ما أجمله حمره

في مبسم شفتى الذابلتين(٢٠٧)

حيث يتسمع المتلقى فى هذا المقطع صدى بيت شوقى الشهير:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

فيدرك عبر التناص أن صراع الشاعر/ المثقف مع الجلاد/ السلطة من أجل المرأة/ الوطن، لايهدف منه المثقف إلى مصلحة شخصية تتمثل فى الوصول للحكم، بل يهدف فقط إلى القضاء على الديكتاتورية وتحقيق الحرية والعدل من أجل مستقبل مشرق للملكة/ الوطن التى دبت الحياة فى عروقها من جديد بعد رقدتها المريضة فى غرفتها بالقصر.

الملكة: معجزة النهر

ما أجمل أن تأتينى روح الكون هنا، تنفخ فى السر

أمتلئ بروح الكون كما تمتلئ الثمرة بالشهد

حتى إن حان الموعد

جئت إلى جذع الشجرة

وهززت إليّ الأغصان المخضرة

عندئذٍ..

لن أحتكم وإياهم للدم

سأشير إليه.. ليتكلم

الشاعر: حبى.. ما أصدق حلمك بالطفل

وكأنك كنت ترين المستقبل

هل دار بخلدك يوما ما؟

أن يعطيك الطفل الشاعر؟

الملكة: يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار

ويغنى بالسيف[٢٠٨]

وإذا كان لوتمان يرى أن «التجديد لا يكمن على الدوام فى ابتداع الجديد، بقدر مايكمن فى إنعاش ذاكرة التراث وعدم استنساخه فى الوقت نفسه»[٢٠٩]؛ فإن صلاح عبد الصبور يغزل عبر خطاب الملكة/ الوطن فى المقطع السابق، ضفيرة تراثية جديدة تلتحم فيها أسطورة إيزيس، بالصياغة القرآنية لقصة مريم، بظلال صورة المسيح المخلص فى الكتاب المقدس، فى جدلية متفجرة بالأمل الساطع نتيجة تحول الشاعر من مثقف تابع فى بلاط الحاكم الديكتاتور إلى مثقف ثورى فاعل، وعندئذ يتحير المتلقى أيهما الذى نهض حياً بعد موات؟ الملكة الهاربة

من الأسر، أم المثقف المتحرر من التبعية؟ حيث يوضح خطاب الشاعر التالى أنهما قد نهضا معاً عبر تشاركهما فى ميلاد طفل المستقبل.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن جملة الملكة الأخيرة «يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار/ ويغنى بالسيف»، تردنا إلى مسرحية «ليلى والمجنون»؛ حيث يقول سعيد الشاعر فى قصيدته التى تحمل عنوان «يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً»:

يأتى من بعدى من يتمنطق بالكلمة

ويغنى بالسيف(٢١٠)

فى تكرار لحتمية موازنة المثقف الساعى لتحقيق الحرية والعدل بين القول الكاشف للزيف والفعل المادى الثورى، كما فعل القرندل، حتى لا يشله العجز مثل سعيد، أو يسقط فى المابين كما حدث مع الحلاج.

إن المنظر ينتهى بتصدير آخر للناى/ السيف بوصفه رمزاً لهذه الموازنة.

الشاعر: أوحشنى مزمارى

أبغى أن أتنفس فيه حبى لك

شوقى أن أغفو فى خضرة أغصانك

في فتحته قطرات من دم

فلأمسحها عنه

آهٍ.. هذا المزمار الفارس

الملكة: دعني أمسحه في صدري

حتى يرجع لطبيعته السمحة

هذا المزمار العاشق

«يغني للملكة، بينما تميل الملكة عليه، يسمع الخياط الذى كان مختفياً في مكان ما لحن المزمار فيعود متردداً خجلان. وعندما يرى الملكة والشاعر متعانقين، يجلس قريباً منهما بحيث لا يريانه، وبينما هو يجلس، تأخذ الملكة بيد الشاعر، ويمضى مستنداً عليها إلى داخل الكوخ»

«يضاء النور»(٢١١)

فإذا كان «الحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر؛ أى تصعيدها من دلالة مركبة فى مستوى أولى من قراءة النص، إلى وحدة نصية تنتمى إلى منظومة أكثر تطوراً»(٢١٢)؛ فإن رغبة الشاعر فى العزف على الناى تذكرنا بأنه قد تجلى في البداية بوصفه علامة على رقة المشاعر وحب الموسيقى، قبل أن يتحول إلى رمز مركب عبر ارتباطه بالفعل الدرامي «قتل الجلاد». ويتضح من

مقارنة آخر جملة في خطاب الشاعر «هذا المزمار الفارس»، بآخر جملة في خطاب الملكة «هذا المزمار العاشق»، أن هذه القدرة الجدلية للمزمار الفارس/ العاشق تؤدى إلى كشف الزيف وتحقيق الحرية والعدل، مما يتناسب مع إنهاء المنظر الختامى للفصل بإضاءة النور المعبرة عن لحظة الانتصار وقرب تحقق الحلم بالطفل/ المستقبل المشرق، الذى تهيأت الظروف السياسية لميلاده قبل المشهد الإيمائى العاطفى بين الشاعر والملكة، الذى انتهى بدخولهما معاً إلى الكوخ.

وقد يرى المتلقى أن المسرحية كان يمكن أن تنتهى بنهاية هذا الفصل، لكن صلاح عبد الصبور - الذى يريد تمطيط النص لأسباب فنية وأيديولوچية سنتعرض لها بالتفصيل - يحاول إقناع المشاهد عبر مقدمة النساء/ الراويات، بأن هذا الفصل الجديد لا يمكن الاستغناء عنه من الناحية الفنية.

المرأة الأولى: سيداتى سادتى

قال لنا مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن المؤلف، إنه احتار حيرة شديدة، حين وصل إلى هذا الموضع من مسرحيته، فإن علماء التأليف المسرحى، يقولون إنه لابد بعد الذروة أو «الكليماكس» من نهاية سارة أو حزينة أو «أنتى كليماس».

المرأة الثـــانيـــة: وكـــانت أمـــام المؤلف ثلاثة حلول لهـــذه الذروة.(٢١٣)

وقبل استرسال النساء فى الحديث عن الحلول الثلاثة، يجدر بنا أن نتوقف أمام فكرة تعدد النهايات ذاتها. فإذا كان والاس مـــارتن يرى أن «الشكل المفـتـوح يعـوق خـاتمة السـرد ومـا يصاحبها من يقينيات عن المعنى»(٢١٤)؛ فإنه يحق لنا أن نتساءل عن مدى مصداقية يقينيات معنى العمل الأدبى التى أشار إليها والاس، فالنص الواحد يتمتع دائماً «بقابلية كامنة لبضـعة تحققات مختلفة؛ لأن فجواته تملأ بطرائق مختلفة»(٢١٥)، وفقاً للسياقات الثقافية والدينية والاجتماعية والنفسية المتنوعة للمتلقين، حتى إذا كان نصاً له نهاية واحدة.

أما قول والاس: «مادام المؤلفون يبدون قادرين على تغيير النهايات حسب رغبتهم، دون تغيير الأحداث التى تؤدى إليها، فستبدو فكرة كون السرد يتضمن تكاملاً بنيوياً من البداية إلى النهاية مشكوكاً فيها فى أحسن الاحتمالات»(٢١٦)، فمردود عليه بأن تعدد النهايات فى مثل هذا النسق البنائى لمسرحيتنا ينبع من «ظهـــور وجـــهـــات النظر المتـــعـــددة على المســـتـــوى الأيديولوچى»(٢١٧)، فى خطوط منفصلة بعد أن كانت أصواتاً متشابكة داخل النص، «وحين نتحدث عن نظام الأفكار التى

تشكل العمل، فنحن نتحدث عن البنية التأليفية العميقة له، فى مقابل البنية التأليفية السطحية»(٢١٨)، التي توقف والاس عند حدودها ولم يتجاوزها إلى إمكانية إعادة تأويلها فى ظل النهايات المتعددة، وبخاصة أن وجهة النظر التى انتصرت فى النقد الأدبي البنيوى ترتكز على أن «البنية لا تكمن فى الهيكل المادى الذى نراه، بل فى التصور الذهنى الذى نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادى الخارجى».(٢١٩)

إن النساء/ الراويات يشرعن فى إعطاء المشاهدين صورة عامة عن طبيعة الحلول الثلاثة، وذلك قبل دعوتهم إلى اختيار حل واحد منها فى ختام المسرحية، على النحو الآتى:

المرأة الثالثة: والحلول الثلاثة التى توقف عندها المؤلف هى الحلول الثلاثة المختلفة لكل مشكلة.. حل الشكوى إلى الأقدار، وحل الانتظار، وحل التصدى للموقف بكل شدته وتعقده.

المرأة الأولى: ولما كان المؤلف حائراً فى أى الحلول تفضلون، فقد آثر أن يعرض عليكم الحلول الثلاثة، ولكنه تعهد لنا أن لا يعرض غداً إلا الحل الذى يرضيكم، أو يرضى مزاج الأغلبية منكم، فنحن كما قال المؤلف لا نريد أن نعلمكم، ولكننا نريد أن

نتعلم منكم.(٢٢٠)

فصحيح أن هذه المسرحية الطليعية التى تكسر قواعد الدراما بنهاياتها الثلاث، تحرص على الاستفادة الكاملة من فكرة الدائرة السيبرنطيقية للمسرح، فالمسرحية «التى تتطلب من جمهورها أن «يعيد النظر» فى قواعد الدراما تتطلب مشاركته الفعالة وتعاونه فى إنتاج المعنى. وإعادة النظر هذه تتحدى علاقة المتفرج بكل من العالم الدرامى والعالم الواقعى. إنها عملية تورط تدعو إلى إعادة التفكير فى العالم القائم»(٢٢١)، حيث أصبحت الدراما الحديثة «فهماً ووعياً ووضعاً لليد على المشكلات ذات الأهمية، فتكاد تكون بمثابة ندوة تمثل فيها أشد المناقشات تقدمية، والجمهور يشترك في المناقشة»(٢٢٢)، لكن المتلقى المنبه الوعى عليه ألا يكون مستلباً تجاه النص الحداثى الذى يدعوه إلى حرية الاختيار، ويتظاهر بأنه يتعلم منه ولا يعلمه، «فالبنية التأليفية للعمل الأدبى «تتنبأ» ببعض استجابات القارئ على نحو يجعل المؤلف يدخل فى حسابته ردود الأفعال هذه، ويبدو كما لو أنه «يبرمج» هذه الاستجابات المختلفة»(٢٢٣)، حيث سيكشف لنا التحليل أن البنية الفنية للنهايات الثلاث المقترحة تقود المتلقى إلى اختيار الحل الأخير، و«كلما ميز نص ما، أو عزز، توقعاً كان قد أثاره ابتداء نصبح واعين بغرضه التعليمى»(٢٢٤)، مما

يتفق مع إحساس صلاح عبد الصبور المثقف بأهمية دوره التنويرى تجاه المشاهد، والذى يتفق أيضاً مع «الدراما الحديثة التى أصبحت مهمتها تثقيفية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، وأصبحت وظيفتها الأساسية هى الاستنارة»(٢٢٥)، وسيرتكز تحليل هذا الفصل على كشف عناصر الهدم الكامنة فى البنية الفنية للحلين الأول والثانى من أجل تصدير اختيار الحل الأخير.

**أولاً: حل الشكوى للأقدار:**

يطرح صلاح عبد الصبور هذا الحل في مشهد درامي طويل يتضمن مجموعة متنوعة من آليات الهدم يمكن رصدها فيما يأتى:

١ ـ معابثة الجنيات للشاعر وهو يسأل عن طريق محكمة الأقدار:

المرأة الثالثة: لا بأس بصفحة وجهه

رغم الإرهاق البادى فى عينيه

المرأة الثانية: يغدو أحلى حين أمدده فى فرشى الظامى

بعد طعام دافئ

وشراب مسكر(٢٢٦)

فلجوء صلاح عبد الصبور إلى العجائبى فى التجسيد الدرامى لهذا الحل، يشى بداية بعدم معقوليته. كما أن معابثة

الجنيات حارسات الطريق إلى محكمة الأقدار للشاعر يشى بشهوانية مادية، ماجنة لا تتفق مع العالم الروحانى الصرف الذى يظن الشاعر أنه عالم الحق المطلق.

٢ ـ وصف الجنيات لأحكام قضاة الأقدار بالعبث:

المرأة الثالثة: ماذا تبغى عند قضاة الأقدار

الشاعر: من يهواها قلبى

أبغى أن أطلب عندهم العدل

ليعيدوا لى امرأتى

المرأة الثانية: هل سلبوك امرأتك؟

فى إحدى ألعابهم العابثة بأقدار الكون[٢٢٧]

حيث لا يتفق الحكم العادل الذى ينشده الشاعر، مع اللعب العابث الذى يقوم به قضاة الأقدار. كما أنهم هم الخصم والحكم أيضاً، مثل أبى عمر القاضى العميل للسلطة فى مأساة الحلاج، وعامل التذاكر الديكتاتور فى محاكمته العبثية للراكب المسكين، مما يجعل المشاهد يتنبأ بفشل هذه المهمة قبل بدايتها.

٣ ـ التكرار التهكمى للمكان والديكور والشخصيات.

الشاعر: ما هذا.. لافتة فوق القصر الموحش

محكمة الأقدار!!

«يرتفع الستار عن قاعة العرش، وقد تحولت إلى محكمة فى

الطابق العلوى يجلس القضاة الثلاثة، وهم الوزير والمؤرخ والقاضى، وقد أداروا وجوههم للجمهور بينما يقف الملك والملكة متنابذين فى الركن الأيسر، والمنادى فى أحد الأركان.. حين يدخل الشاعر يصيح المنادى».

المنادى: محكمة.. كمه.. كمه..(٢٢٨)

حيث يفاجئ المشاهد بأن القصر الموحش موطن الديكتاتورية قد تحول إلى قاعة محكمة، وأن أفراد الحاشية العميلة للملك الظالم هم قضاتها، وأن منادى الملك الهزأة هو حاجب المحكمة، فما تغير هو اللافتة فقط، فى إشارة واضحة إلى امتداد الظلم والطغيان من العالم الأول إلى العالم الثانى. ويذكرنا هذا التحول الشكلى وبقاء الجوهر الديكتاتورى بعامل التذاكر الذى ظل محتفظاً بطغيانه الجامح علي الرغم من تعدد الأشكال التى تجلى فيها «الإسكندر ـ زهوان ـ سلطان ـ علوان بن زهوان بن سلطان والى القانون ـ الإسكندر مرة أخرى».

٤ ـ سخرية قضاة الأقدار أنفسهم من البشر الذين يلجأون إليهم:

القاضى: هل يجهلنا أحد من اهل الارض ـ

وخيوط مصائرهم تتأرجح فى أيدينا؟

المؤرخ: لا أدرى لِمَ يلقون خيوط مصائرهم فى أيدينا

بدلاً من أن يستبقوها في أيديهم؟[٢٢٩]

حيث يتعدى تعليق المؤرخ/ القاضي حد السخرية من فكرة محكمة الأقدار إلى دائرة التصريح المباشر بتأييد المواجهة الحاسمة للمشكلات التي تتمثل في الحل الثالث.

٥ ـ إظهار القضاة في صورة هزلية ساخرة:

الوزير: ما رأيك يا سيد (عفواً مع حفظ الألقاب)

فالكل سواء في شرع قضاة الأقدار

الملك المتمكن.. والصعلوك.. الصعلوك.

القاضي: «مكملا»

المتمسكن

الوزير: نعم.. والصعلوك المتمسكن[٢٣٠]

حيث يشي هذا الاهتمام الهزلي بالشكل المتمثل في الحرص على استكمال السجع، بعدم التفات القضاة إلى جوهر العدل، وبمحاباتهم الحقيقية للملك الذي يحرصون على الاعتذار المتكرر له عن حفظ الألقاب.

٦ ـ فضح تبعية القضاة العمياء للملك الديكتاتور:

الملك: لا.. يا قاضي الأقدار

لا يخدعك الشاعر بمجاز اللفظ الثرثار

الفارغ من معناه الواضح

الوزير: حقاً.. لا يخدعنا الشاعر بمحار اللفظ الواضح

الفارغ من معناه الثرثار(٢٣١)

حيث يشى التكرار الببغائى المعكوس للجملة بتنفيذ القضاة لرغبة الملك دون أدنى تفكير، كما تجلى فى حكمهم النهائى الذى يتمثل فيما يأتى:

القاضى: والآن..

هاكم ما قر عليه قرار قضاة الأقدار

قررنا أن يتقاسم هذان الرجلان

(عفواً.. مع حفظ الألقاب)

هذى المرأة

هذا الرجل تملكها بالسيف

فله الرأس، وما تحت الرأس إلى قرب الخصر

هذا الرجل استودعها طفلاً

فله ما تحت الخصر إلى أخمص قدميها

يا جلاد.. نفذ ما قضت المحكمة به الآن(٢٣٢)

وعلى الرغم من تجلى هذا الحكم فى منطق صورى شكلى يتظاهر «بالتسوية بين الأطراف المتنازعة» على حد تعبير المرأة الثالثة؛ فإنه فى جوهره يمثل تنفيذاً لرغبة الملك والحاشية المتمثلة فى قتل الملكة، حيث «يخسر أصحاب الحق عادة» فى مثل هذه

النوعية من الحلول التلفيقية كما تقول المرأة الأولى.

وإذا كان الشاعر قد تنازل عن حقه للملك حتى لاتُقْتل الملكة، في موقف شبيه بقصة سليمان الحكيم الشهيرة مع الطفل والمرأتين التى تذكرنا بها الراويات؛ فإن عدم تعديل الحكم لصالح الشاعر صاحب الحق - كما فعل سليمان - يؤكد ظلم هذه المحاكمة الزائفة عبر التناص المنقوص، ويدفع المشاهد دفعاً إلى عدم اختيار هذا الحل.

**ثانياً: حل الانتظار:**

يطرح صلاح عبد الصبور هذا الحل فى مشهد متناهى القصر تمهد له المرأة الثانية بقولها:

لقد انتظر الجميع.. انتظرت الحاشية حتى يعود الجلاد، عاماً.. عامين.. عشرة أعوام.. عشرين.. وما زالت تنتظر حتى يرفع الستار..

وانتظر الشاعر والملكة حتى يولد الطفل، ثم انتظرا حتى يكبر، ثم انتظرا حتى يعلماه الحكمة والشعر، مع قليل من اللعب بالسيف، وحين أتم عشرين عاماً عادا به إلى القصر. والآن يرفع الستار.

«يرفع الستار، القصر كئيب خافت، ينعق البوم فى جوانبه وتعشش العناكب فى أركانه، الحاشية ما زالوا يجلسون على

درجات الدرج، وقد طالت لحاهم حتى مست الأرض»(٢٣٣).

يلاحظ أن تكرار فعل الانتظار ست مرات في حديث المرأة/ الرواية، يتضافر مع إسهابها فى طريقة تقديم مرور السنين «عاماً.. عامين.. عشرة أعوام.. عشرين» فى إشعار المتلقى بنوع من الملل الناتج عن طول الانتظار قبل بداية المشهد. كما تتضمن إشارة العرض فى المفتتح مجموعة من العلامات السيميولوچية المتضافرة فى تصوير كآبة القصر/ الوطن بعد تركه بلا صاحب لفترة طويلة، وتتمثل هذه العلامات فيما يأتى:

١ ـ الإضاءة: كئيبة خافتة.

٢ ـ المؤثرات الصوتية: نعيق البوم.

٣ ـ الديكور: بوم ـ أعشاش عناكب.

٤ ـ إكسسوار الممثلين: لحى طويلة تمس الأرض.

وعلى الرغم من كآبة هذا الوضع المهترئ، فإن الطفل/ الشاب/ المستقبل يحاول أن يتفاعل معه بعد تسلمه مقاليد الحكم فى حفلة تتويج عبثية.

الملكة: يا ولدى.. اعقد تاجك فوق جبينك

وتربع فى عرشك

«يحاول الشاب أن يضع التاج على رأسه، فيتفتت قطعاً. يجلس على كرسى العرش، فينهار به، يحاول

أن يحركه، فتهتز جدران الغرفة، وتسقط أستارها..
يخوض فى العناكب»
ما هذا؟ قصر ملعون لعنته جنيات الموت العطشى،
للتخريب وللهدم
لا أبصر حولى إلا ما هو منهار ساقط
أو مهدوم متحطم
علل كامنة فى التاج، وفى خشب العرش،
وفى جدران القاعة..
فى الأستار وفى درجات السلم
فى شعر لحى هذه الأشباح المرتاعة
أهى السوس أم الموت أم اللعنة
ماذا أفعل؟
ماذا أتلقى من جائزة بعد الحلم ربيعاً إثر ربيع؟
بتخوم المستقبل..؟
بل من أين بداية عهدى
من أين بداية ترميم الملك المتهشم
أبدأ من هذا الركن المعتم
أم من هذا الركن المتهدم..؟
سأزيل بقايا الماضى وأعيد بناء القصر

الوزير: لن تقدر يا ولدى.. لن تقدر

إنا محبوسون بهذى الغرفة

فقد احتل أمير البر الغربى

باقى غرف القصر(٢٣٤)

إن بداية خطاب الشاب تمثل تصديراً قولياً يلفت المشاهد إلى الفناء المتحقق فى العلامات المسرحية المحيطة به. وعلى الرغم من أن الشاب صاحب السيف المبصر ـ فقد علمه والداه الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف ـ لم يستسلم لهذا الانهيار الشامل بل يقرر مواجهته؛ فإن الوزير يخبره بضياع هذه الفرصة لأن أمير البر الغربى قد احتل القصر ولم يترك للحاشية سوى هذه الغرفة/ القبر، التى لا يرضى المشاهد بالطبع أن تكون رمزاً لوطنه، مما يدفعه إلى رفض هذا الحل الذى يذكرنا بقول سعيد الشاعر فى المقطع الأخير من قصيدته «يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً»، الذى يتمثل فى الرسالة التى أعطاها للأستاذ ليسلمها للسيد القادم من بعده في المنظر الأخير من المسرحية:

نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة.

فالصبر تبدد

واليأس تمدد

إما أن تدركنا الآن

أو لن تدركنا بعد(٢٣٥)

حيث يعد حل الانتظار تجسيداً درامياً للسطر الأخير من قصيدة سعيد «لن تدركنا بعد»، وهو أسوأ من الحل الأول؛ لأن الاستعمار الخارجي أشد وطأة وأكثر إذلالاً للشعب من الديكتاتور الوطنى.

**ثالثاً: التصدى للموقف بكل شدته وتعقيده:**

ويمكننا تقسيم هذا الحل الأخير إلى ثلاثة مشاهد: مشهد التأهب للرحيل ـ مشهد المواجهة ـ المشهد الختامى.

**١ ـ مشهد التأهب للرحيل:**

الملكة: دعنى ألبسك السيف

الشاعر: «راكعاً»

لأكن فارسك الشاعر

الملكة: لتكن شاعرى الفارس

وإذا كان سوسير يري أن «المسألة اللسانية هى قبل كل شىء مسألة سيميولوچية»(٢٣٦)؛ فإن تغيير ترتيب الملكة لكلمات عبارة الشاعر من «لأكن فارسك الشاعر» إلى «لتكن شاعرى الفارس» يشير إلى أن السلطة تحتاج إلى الحكمة والتنوير فى المقام الأول قبل احتياجها إلى القوة والتدمير ما دامت تسعى

لتحقيق الحرية والعدل.

والملكة تحرص على تأكيد هذا المعنى تأكيداً تاماً بوسيلتين مختلفتين فى ختام المقطع قبل أن تبدأ مسيرة الرحيل:

الملكة: انهض يا شاعرى الفارس

الشاعر: هيا نمضى.. هل دبرتِ الأمر؟

الملكة: أترك لك أمر التدبير

الشاعر: بل أتركه للسيف

«يمضيان فى الطريق، حتى يقفا أمام الستار، فينفتح عن قاعة العرش، يدخلان»

حيث تؤكد الملكة/ السلطة الديمقراطية حاجتها للحكمة والتنوير عبر تكرار الصيغة «شاعرى الفارس» مرة ثانية أولاً، وعبر تركها أمر التدبير للشاعر/ المثقف ثانياً، أما اعتماد المثقف على السيف المبصر في بداية مواجهته لفلول السلطة الديكتاتورية/ الحاشية من أجل استعادة العرش، فيرجع إلى ضرورة محاربتهم بسلاحهم - كما قتل الجلاد بسيفه - لأن الكلمة المستنيرة وحدها لاتقوى على مواجهة السلطة الديكتاتورية.

**٢ - مشهد المواجهة:**

الشاعر: «يستل السيف ويرفعه فى وجوههم»

القاضى: ماذا تبغى؟

أغمد هذا السيف الباتر

نحن نطيعك فيما تأمر

الشاعر: أنا لا أبغى شيئاً

لكن مولاتى قد تبغى بعض الأشياء

القاضي: مولاتى..

ماذا تبغين؟

الملكة: أبغى ملكى.. أبغى هذا القصر

الوزير: لك

الملكة: لى.. ولما أحمله من مستقبل

الوزير: مستقبل

الملكة: الطفل

الوزير: طفل الملك الراقد

الملكة: بل طفل النهر الخالد

المؤرخ: من؟

الملكة: طفل الجرح المفتوح

ككتاب قدسى

والسيف الناطق بالوحى

القاضى: لا أبصر طفلاً يا مولاتى

الملكة: لابد سيأتى

المستقبل لا يخلف وعده.

أصدق وعد هو وعد يضربه بطن الأم(٢٣٧)

إن القاضى/ المثقف العميل يعلن عن استعداده لطاعة السيف/ السلطة طاعة عمياء قبل أن يعرف ما الذى سيطلبه الشاعر منه، فى إشارة إلى استعداده الدائم للتبعية. أما الشاعر فيعلن أنه «لا يبغى شيئاً» فى إشارة إلى عدم رغبة المثقف الحر فى الاستيلاء على السلطة، وأن كل ما يطمح إليه هو استرشاد السلطة بآرائه وأفكاره فى مناخ من الحرية والعدل.

وإذا كان «رمز الطفل متعدد الجوانب، وقد ربط العقاد ربطاً صريحاً بين البطولة والطفولة فى بعض معارضيها»(٢٣٨)؛ فإن الوزير يسعى إلى تحويل دلالته من بشارة بالمستقبل المشرق كما صرحت بذلك الملكة، إلى حلقة فى سلسلة الماضى المظلم توطد دعائم السلطة الديكتاتورية عبر نسبه للملك الراقد.

والملكة ترد على هذه المحاولة بنسب الطفل إلى رمزين آخرين؛ الأول: النهر/ الوطن المرتبط بأسطورة إيزيس وأوزيريس وميلاد حوريس المخلص بعد وفاة والده. والآخر: يجمع بين الكتاب والسيف والوحى فى جدلية رمزية تشير إلى المثقف الفاعل الذى يقوم بدوره التنويرى بالسيف المبصر.

لكن القاضى الغبى لا يستطيع فهم الرموز، أو هو لا يرغب فى فهمها الذى يقضى على وجوده، فينتقل بالخطاب من دائرة الرمز إلى دائرة الواقع المادى المتعين «لا أبصر طفلاً يا مولاتى»، فتجابهه الملكة بالواقع المادى المتعين أيضاً الماثل فى حملها، وعندئذٍ لا يجد القاضى مهرباً إلا فى محاولة تزييف هذا الواقع الذى لا يرضاه.

المؤرخ: لكن الملك دعاك إليه

الشاعر: بل هو يدعوكم أنتم

القاضى: بل سمعته أذنى يدعو الملكة

الشاعر: إنك كاذب

لا يدعو الموت إليه سوى الموتى

هيا فليحمل كل منكم طرفاً من جثة ملككم الميت

وامضوا به

ثم ضعوه فى مقبرته

وأقيموا معه حتى يأنس خاطره بالموت

امضوا.. امضوا.. أو يفرغ فيكم هذا الغاضب غضبه

«يدفعهم بالسيف، فيهرعون»(٢٣٩)

إن الدور التنويرى لكلمة المثقف يتجلى فى هذا المشهد عبر إيقاف الشاعر لمحاولات القاضى تزييف وعى الملكة/ الوطن

ومجابهته بأنه كاذب، لكن قوة فعل كلام المثقف لا تستمد طاقتها التى تمكنها من التحقق المادى إلا بوساطة الفعل الثورى المقاوم الذى يرمز إليه السيف فى هذا المشهد. حيث تتفق رؤية صلاح عبد الصبور التى يرمز إليها بالسيف المبصر مع اعتراض بيير بورديو على نظرية أوستن فى أفعال الكلام التى يرى فيها «أن المادة اللغوية ذاتها يكمن فيها علة تفسر فاعلية الكلام، ناسياً أن اللغة تستمد سلطتها من خارجها، وأن أقصى ما تفعله اللغة هو أنها تمثل هذه السلطة وترمز إليها».(٢٤٠)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن هذا المشهد يذكرنا بالقرندل المثقف، الذى أوقف محاولات السمندل/ السلطة، تزييف وعى الأميرة/ الوطن، عبر مقاومته بالكلمات الكاشفة لتزييف الوعى أولاً:

لا.. لا.. أرجوك

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه

فاعتلت واسترخت مثقلة بالجرح

والليلة قد تهوى ميتة أنهاراً وتلالاً ومنازل

لو ولدت فى ساحتها أخرى(٢٤١)

قبل اعتماده على الفعل الثورى المادى/ الخنجر ثانياً. وعلى الرغم من هذا التطابق فى البنية الدرامية بين المشهدين، يظل

مشهد «الأميرة تنتظر» هو أقوى مشاهد مقاومة المثقف الفاعل للسلطة الديكتاتورية فى مسرح صلاح عبد الصبور؛ لأن مواجهة الشاعر للحاشية فى هذا النص مواجهة لفلول السلطة بعد أن تدخل القدر ليخلص الوطن من الملك الديكتاتور بوساطة الموت.

**٣ ـ المشهد الختامى:**

الشاعر: مولاتى.. من حاشيتك؟

الملكة: حاشيتى الناس جيعاً

أفتح بابى للمرضى والفقراء

والعشاق وطوافى الطرقات وأهل الحرفة والأجراء

سنعيش جميعاً فى هذا القصر الموحش بالصمت الميت

حتى نملأه بضجيج أمور البشر الأحياء

نتقاسم شقوتنا فى أيام الشقوة كالجزيه

وسعادتنا فى أيام الفرحة كالكنز اللألاء

الشاعر: مولاتى؟

ما أكرم قلبك

الملكة: .. هل ستظل معى؟

الشاعر: فى جنبك يا حبى..

الملكة: «بتحفظ»

إني الآن الملكة

لكن ذكراك بقلبى

الشاعر: «فى عبادة وهو راكع»

مولاتى.. مولاتى

ما أروعك منورة فى قصرك

وأنا تابعك الممتثل لأمرك

الملكة: بل تابعى الفانى فى حبى

الناسج لى أحلام المستقبل

المتغني بالصبح الأجمل

الصبح الأجمل

«تهبط الستار، وتقف أمامها النسوة الثلاث»(٢٤٢)

يرمز هذا المشهد إلى التحقق الفعلى للديمقراطية فى الحكم العادل الذى لا يحابى لحبيب أو قريب، حيث استبدلت الملكة الشعب كله بأفراد الحاشية المعدودين فى برلمان يضم جميع الطبقات. والمتلقى لا يستطيع أن يبعد عن ذاكرته عند قراءة هذا المشهد أيضاً صورة المشهد الختامى فى مسرحية «الأميرة تنتظر»، حيث يبدو تعامل الملكة مع الشاعر فى هذا النص بوصفه مسرحة حية لرسالة القرندل التنويرية التى ألقاها على الأميرة الوطن قبيل رحيله مباشرة:

آهٍ، لا يجمل بى أن أنسى

هذا تذييل لا تكمل أغنيتي دونه

يا امرأة وأميرة

كونى سيدة وأميرة

لا تثنى ركبتك النورانية فى استخذاء

فى حقوى رجل من طين

أيا ما كان

وغداً أو شهما

عملاقاً أو أفاقاً

ولتتلقى ألوان الحب، ولا تعطيه

اضطجعى مع نفسك

ولتكفك ذاتك

ليكن كل الفرسان الشجعان

ممن يحلو مرآهم فى عينيك

لك خداماً لا عشاقاً

أو عشاقاً لا معشوقين

«يخرج»(٢٤٣)

ولا تمثل مسرحة الملكة لمحتوى هذا المونولوج التنويرى موقفاً مضاداً من المثقف بالقطع؛ لأنه يَرِدُ على لسان مثقف، بل يمثل

دعوة للمرأة/ السلطة الديمقراطية للوقوف ضد الاستلاب والهيمنة بكل صورها وأشكالها. كما يؤكد هذا التكرار أيضاً ثبات رؤية صلاح عبد الصبور الأيديولوچية فى أعماله المختلفة، ويدعم الزعم بأن هذه المسرحية «بعد أن يموت الملك» هى النص المصب لجملة إبداعه المسرحى.

ولا يفوت صلاح عبد الصبور فى نهاية المسرحية إغلاق الدائرة السيبرنطيقية عبر سؤال النساء/ الراويات للجمهور عن الحل الذى يفضله، ومطالبته بأن يعلن عن اختياره فى صوت مرتفع من أجل تمثيله منفرداً غداً، فى تحقيق مسرحى للديمقراطية الواعية التى يدعو صلاح عبد الصبور إلى تحققها فى المجال السياسى، حيث لاحظنا أن الصياغة الفنية للنهايات الثلاث صياغة تنويرية تؤدى إلى اختيار الحل الأخير، الذى يؤدى بدوره إلى تحفيز المشاهدين والقراء - وهم من المثقفين بالطبع - على المجابهة الثورية الفورية للسلطة الديكتاتورية فى هذه اللحظة الحاسمة من تاريخ مصر، «فالفن وإن كان مصدره الواقع، إلا أنه يتجاوز الماثل فى هذا الواقع إلى إكمال ما يشوبه من نقص، وإلى ما يرهص به من جديد. بهذا يتحرر مفهوم الواقع من (المثول) ومن المباشرة الواقعة عند حد المرئى والملموس فينتظم الشوق إلى الاكتمال، والحلم بما لم يقع،

واستشراف مستقبل آت».(٢٤٤)

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن علاقة المثقف بالسلطة تكمن على المستوى النظرى فى أن «صنعة الحاكم هى (فن الممكن) - التعامل الحاضر - وصنعة المفكر هى (فن ما ينبغى أن يكون) - التعامل مع المستقبل.. الأول هو رجل الأعمال والأفعال، والآخر هو رجل الكلام والأفكار. ومن ثم فهذا هو جوهر التفاوت فى الرؤى بين المفكر والحاكم - اختلاف فى المنطلق واختلاف فى الغاية واختلاف فى الوسيلة. ولكنه ليس اختلافاً فى الموضوع، فموضوع الاهتمام لدى المفكر والحاكم واحد [أمور الإنسان والناس والمجتمع]. فإذا كانت هناك فجوة بين الحاكم والمفكر، فهى هذا التفاوت فى رؤية كل منهما للموضوع. وإذا كان هناك توتر بينهما فهو كيفية التعامل مع الموضوع».(٢٤٥)

«فللحاكم وظيفة اجتماعية - فلابد من ضبط المجتمع وإدارته وإشاعة الأمن فى الداخل والدفاع عنه فى الخارج. وللمفكر وظيفته الاجتماعية - إشباع الوجدان الجماعى، وتفسير الوجود والتاريخ لكل جيل، وإعطاء الحياة مغزى، والتبصير بالقيم التى ينبغى تكريسها، وبالأهداف التى يجب السعى إلى تحقيقها، وبالطرق والوسائل الكفيلة بإنجازها. فهما وظيفتان اجتماعيتان

مشروعتين. ولكنهما مختلفتان، إحداهما تتطلب الاستقرار والاستمرار، والأخرى تنطوى على سعى دائب للتغيير والتحويل».(٢٤٦)

وإذا كان سعد الدين إبراهيم يرى على المستوى العملى أن هذه الفجوة بين المثقف والسلطة «غير مستحبة وبالتالى لابد من تجسيرها، لأن تجسير هذه الفجوة ينطوى على خير عميم لكل من المفكر والحاكم والصالح العام»(٢٤٧)؛ فإن نادر فرجانى يرى أن «الدعوة إلى (تجسير الفجوة) بين المثقف والأمير تعنى عملياً، تحويل المثقف لأن يكون جسراً للأمير يطأه لتحقيق أغراضه».(٢٤٨).

وإذا تساءلنا عن مصير حلم صلاح عبد الصبور المثالى بالسيف المبصر فى ظل هذه الفجوة؛ فإن أحمد صادق سعد يحاول الإجابة عن هذا السؤال قائلاً: «إذا كان البعض يستنتج عادة حق المثقفين فى قيادة الشعوب التى ترزح فى أغلال التخلف المرعب؛ فإن الظروف لم تعد سانحة لهذه القيادة. وإن الهوة بين التطلع إلى القيادة الاجتماعية وبين واقع المتطلبات الجديدة لهذه القيادة من أسباب أزمة المثقفين المصريين الحاضرة»(٢٤٩)، التى يعد مسرح صلاح عبد الصبور كله محاولة للتعبير عنها.

# الفصل الخامس

(١) محمد مندور، المسرح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ط٢، ص: ٦١.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣) نفسه: ٦٤.

(٤) فوزي فهمي، المفهوم التراچيدي: ٧٩.

(٥) نعيم عطية، مسرح العبث: ٢٦٥.

(٦) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٦٨٥.

(٧) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ٩٥.

(٨) برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة (١٠١)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٩، ط١، ص:٨٤، ٨٥.

(٩) ميلكا إڤيتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد مصلوح - وفاء فايد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ط١، ص: ٤٢٢. ويشير المرجع إلي أن مصطلح سيبرنطيقا مأخوذ من الكلمة اليونانية Kybernetike وتعني مهارة التوجيه.

(١٠) المرجع السابق: ٤٢٣، ٤٢٤.

(١١) ميلكا إيفتش، إتجاهات البحث اللساني: ٤٢٧.

(١٢) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٤٩.

(١٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٤) إيكو، مقال: سيمياء العرض المسرحي: ٢١١.

(١٥) محمد إسماعيل بصل، مقال: «نحو علم دلالي مسرحي»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (٢٧٠)، السنة الثالثة والعشرون، تشرين أول ١٩٩٣، ص: ١٣.

(١٦) چيمس روس - إيڤانز، المسرح التجريبي: ٧٩.

(١٧) ڤولڤجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، ومراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المشروع القومي للترجمة (٧٣)، المجلس

الأعلي للثقافة، القاهرة، ط١، ص: ١١٣.

(١٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، دار الشروق، القاهرة،١٩٨٣،ط٢،ص: ٨.

(١٩) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ـ بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة (٩&٧)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ص:١٦٩.

(٢٠) حازم شحاته، الفعل المسرحي: ١١.

(٢١) روجر فَوْلَر، الفصل الخاص بـ «الأدب»، ضمن كتاب: «موسوعة الأدب والنقد»، تقديم وترجمة وتعليق: عبد الحميد شيحة، المشروع القومي للترجمة (٨٤)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، طـ١، ج١، ص:٥٣.

(٢٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك: ٧.

(٢٣) أستون وساڤونا، المسرح والعلامات: ١٨٠.

(٢٤) أندريه مارتينيه، مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق، ١٩٨٥، ، ط١، ص: ١٩٦.

(٢٥) كير إيلام، سيمياء المسرح: ١٤١.

(٢٦) المرجع السابق، ٦٢.

(٢٧) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٢٨) محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، مطبعة دار نشر الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧، ط١، ص: ١٤٨.

(٢٩) انظر: حديث إيلام عن هذه المسرحية في كتابه: سيمياء المسرح والدراما، ص: ١٦٨، وص: ٢٤١.

(٣٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك: ٧.

(٣١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨.

(٣٢) المرجع السابق: ٧.

(٣٣) نفسه: ٩.

(٣٤) نفسه: ١٠.

(٣٥) نفسه: ٩.

(٣٦) محمد ناصر العجيمي، المسرح الطليعي: ١١٣.

(٣٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك: ٩، ١٠.

(٣٨) المرجع السابق: ١٠.

(٣٩) نفسه: ٨.

(٤٠) نفسه: ١٠، ١١.

(٤١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١.

(٤٢) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٧٢.

(٤٣) صلاح عبدالصبور، بعد أن: ٢٤.

(٤٤) محمد الناصر العجيمي، المسرح الطليعي: ٢٣١.

(٤٥) صلاح عبدالصبور، بعد أن: ١٢.

(٤٦) انظر : بازكير – شو ، سياسات الأداء المسرحى : ٤٠.

(٤٧) شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢١٧.

(٤٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٣.

(٤٩) المرجع السابق : ١٤.

(٥٠) محمد ناصر العجيمي: المسرح الطليعي: ١٩٢، ١٩٣.

(٥١) المصري حنورة، الأسس النفسية للإبداع: ١١٠.

(٥٢) المرجع السابق : ١١١.

(٥٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٥، ١٦.

(٥٤) هشام شرابي، مقدمات دراسة المجتمع العربي: ١٠٢.

(٥٥) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٢٨.

(٥٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٦.

(٥٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٧.

(٥٨) ڤولڤجانج أيزر: مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: چين ب. تومبكنز: ١٢٠.

(٥٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٨، ١٩.

(٦٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٠.

(٦١) أستون وساڤونا، المسرح والعلامات: ١٥٠.

(٦٢) انظر: المرجع السابق: ١٢٩.

(٦٣) انظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ١٦٧.

(٦٤) انظر: فريال غزول، مدخل كتاب «مدخل إلي السيميوطيقا»، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ج١، ص: ١٠.

(٦٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢١، ٢٢.

(٦٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٤.

(٦٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٤ ، ٢٥.

(٦٨) سعد الدين إبراهيم، *ندوة الإنتلجنسيا العربية*، أحمد صادق سعد وآخرون: ٥٧٢.

(٦٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٢٦.

(٧٠) المرجع السابق: ٣١، ٣٢.

(٧١) محمد ناصر العجيمي، *المسرح الطليعي*: ٢٣٣.

(٧٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٣٢ ـ ٣٤.

(٧٣) انظر: بوريس أوسبنسكي، مقال: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ترجمة: عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ١٣٤/٢، وانظر الهامش الخاص بتفاصيل قوانين الأزياء، ص: ١٥٢/٢.

(٧٤) غالي شكري، المثقفون والسلطة: ٢١.

(٧٥) محمد ناصر العجيمي، *المسرح الطليعي*: ٢٣٤.

(٧٦) هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٣، ط١، ص: ٢٥.

(٧٧) المصرى حنورة، *الأسس النفسية* : ١١١.

(٧٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٣٥، ٣٦.

(٧٩) انظر: جوناثان كالر، مقال: چاك دريدا، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: چون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة (٢٠٦)، الكويت، فبراير ١٩٩٦، ص: ٢٢٤.

(٨٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٠.

(٨١) المرجع السابق: ٤٠، ٤١.

(٨٢) صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة*: ٦٢٩.

(٨٣) صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة*: ٦٣٦.

(٨٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤١، ٤٢.

(٨٥) المرجع السابق: ٤٢.

(٨٦) انظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٤٨.

(٨٧) ڤولفجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: چين ب. تومبكنز: ١١٤.

(٨٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٢، ٤٣.

(٨٩) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٥٣.

(٩٠) شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢١٨.

(٩١) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٣٤، ٣٥.

(٩٢) ڤولفجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: چين ب. تومبكنز: ١٢٦.

(٩٣) انظر: شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢٢٢.

(٩٤) كير إيلام. سيمياء المسرح: ٦١.

(٩٥) المرجع السابق: ٧٠.

(٩٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٤.

(٩٧) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٢٢٤.

(٩٨) المرجع السابق: ٣٩.

(٩٩) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٤٢.

(١٠٠) ألان كناب، تمارين في القراءة الدراماتورچية: ٤٦.

(١٠١) فرج طه، موسوعة علم النفس، مادة: حلم، ص: ٣٠٨.

(١٠٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٧، ٤٨.

(١٠٣) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما : ١٧٥.

(١٠٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٤٩، ٥٠.

(١٠٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٠.

(١٠٦) كارلوس ميجيل سوارث راديو، أساليب ومضامين المسرح الإسبانو أمريكي المعاصر، ترجمة: نادية جمال الدين، المشروع القومي للترجمة (٩٢)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ص: ٢٠٤.

(١٠٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥١.

(١٠٨) فريال غزول، مدخل كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ١١/١.

(١٠٩) انظر: مالكوم بوي، مقال: چاك لاكان، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: چون ستروك، ص: ١٧١. حيث يري لاكان أن التوترات والصراعات النفسية من الممكن أن تكون قد أسهمت في تكوين بنية اللغة الإنسانية في المقام الأول، كما أن اللغة هي واسطة التحليل النفسي الوحيد للاوعي، سواء للمريض أو للمحلل.

(١١٠) صلاح فضل، نظرية البنائية : ٣٤٧ .

(١١١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٢.

(١١٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٢، ٥٣.

(١١٣) انظر: چون ستروك، مقال: رولان بارت، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: چون ستروك، ص:١١٠.

(١١٤) انظر: محمد ناصر العجيمي، المسرح الطليعي: ١٣١.

(١١٥) انظر: مالكوم بوي، مقال: چاك لاكان، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها، تحرير: چون ستروك، ص:١٧٤.

(١١٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن : ٥٤ .

(١١٧) فرج طه، موسوعة علم النفس، مادة: حلم، ص: ٣٠٩.

(١١٨) چان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ط١، ص: ٢٣.

(١١٩) نعيم عطية، مسرح العبث: ١٢.

(١٢٠) يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما: ٢٧٠.

(١٢١) نعيم عطية، مسرح العبث: ١٩.

(١٢٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(١٢٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٤، ٥٥.

(١٢٤) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ٥٠.

(١٢٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٥، ٥٦. والنسخة المطبوعة لاتثبت كلمة «مثل» في السطر الرابع من المقطع الشعري «حين رأيتك مثل الليلة»، وقد أضفتها من عندي لإقامة المعني والوزن، ولا أكاد أشك في أن الشاعر قد كتبها في الأصل المخطوط بهذه الصورة الصحيحة.

(١٢٦) كير إيلام، سيمياء: المسرح والدراما: ٢٦٨.

(١٢٧) رولان بارت، مقال: الأسطورة اليوم، ضمن كتاب: سحر الرمز، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٤، ط١، ص: ٦٣.

(١٢٨) مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، رمزية الطقس والأسطورة: ١٣٦.

(١٢٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٦، ٥٧.

(١٣٠) انظر: جمال الدين بن شيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة - عثماني الميلود - يوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة (٥٠)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١، ص:١٠٠.

(١٣١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٨.

(١٣٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٨، ٥٩.

(١٣٣) انظر: بارتس باڤين، لغات خشبة المسرح: ٥٢.

(١٣٤) باربرا لاسوتسكا - لشونباك، المسرح والتجريب - بين النظرية والتطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح، المشروع القومي للترجمة (٩١)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ص: ٢٤.

(١٣٥) بارتس باڤين، لغات خشبة المسرح: ٥٢.

(١٣٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٥٩ - ٦١.

(١٣٧) عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ - مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١، ص: ٢٢، ٢٣.

(١٣٨) ڤولڤجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: چين ب. تومبكنز: ١١٨.

(١٣٩) أحمد كمال زكي، شعر الهذليين، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ١٩٨٠، ص:٢١٣.

(١٤٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٦٥.

(١٤١) المرجع السابق : ٦٦ .

(١٤٢) چيل دلوز، المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو: ١٠٠.

(١٤٣) ر.هـ. هوك، مقال الخيال والرمز: رؤية التحليل النفسي، ضمن كتاب سحر الرمز، تأليف: رولان بارت وآخرون، ص: ١٦٦.

(١٤٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٦٦.

(١٤٥) أستون وساقونا، المسرح والعلامات: ١٠٠.

(١٤٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٦٦، ٦٧.

(١٤٧) المرجع السابق: ٦٧.

(١٤٨) أستون وساقونا، المسرح والعلامات ١٥٩.

(١٤٩) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ١٨٧٦.

(١٥٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٦٨، ٦٩.

(١٥١) بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ط٢، ص:٦٦.

(١٥٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٠.

(١٥٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧١، ٧٢.

(١٥٤) شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية: ٢٢٢.

(١٥٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٢، ٧٣.

(١٥٦) انظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ط٢، ص: ٩٤.

(١٥٧) المرجع السابق : ٩٦.

(١٥٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٣.

(١٥٩) المرجع السابق: ٧٤.

(١٦٠) نفسه: ٧٥.

(١٦١) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٦٢) نفسه : ٧٦.

(١٦٣) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو، ترجمة: بوعلي ياسين، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ١٩٨٣، ط١، ص: ٧٧.

(١٦٤) المرجع السابق : ٧٦ .

(١٦٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٩.

(١٦٦) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مشروع مطاع صفدي للينابيع IV، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ط١، ص: ٦٣.

(١٦٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٧٩، ٨٠.

(١٦٨) المرجع السابق: ٨١.

(١٦٩) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ١٢٨.

(١٧٠) المرجع السابق: ١٢٩.

(١٧١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٢، ٨٣.

(١٧٢) آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح: ١٧٦.

(١٧٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٥.

(١٧٤) Riffaterre, Michael: (1978) Semiotics of Poetry London: Methuen, P. 30.

(١٧٥) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٦، ٨٧.

(١٧٦) Frye, Northop: Anatomy of Criticism: P. 102.

(١٧٧) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ط١، ص: ٩٣.

(١٧٨) إميل بنفنست، مقال: سيميولوچيا اللغة، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ٢/١٠.

(١٧٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٧. والسطر الشعري الثالث من المقطع ورد في النسخة المطبوعة بدون الفاء هكذا: «لأتركَكم للموت»، وقد أضفتها من عندي لإقامة الوزن «بحر المتدراك».

(١٨٠) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ١٦٩.

(١٨١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٨.

(١٨٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٨٨..

(١٨٣) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٦، ط١، ص: ٦٠.

(١٨٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩١.

(١٨٥) المرجع السابق ٩٢، ٩٣.

(١٨٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩٥.

(١٨٧) المرجع السابق: ٩٦.

(١٨٨) مايكل سكاروف، مقال: الفضاء الكوميدي، ضمن كتاب: الفضاء المسرحي، تحرير: چيمس ميردوند: ١٦٩.

(١٨٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩٧.

(١٩٠) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو: ٧٧.

(١٩١) د. هـ. هوك، مقال: الخيال والرمز: رؤية التحليل النفسي، ضمن كتاب «سحر الرمز»، تأليف: رولان بارت وآخرون، ص: ١٨٥.

(١٩٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩٧، ٩٨.

(١٩٣) كريستوفر إينز، المسرح الطليعي: ٤٢٠.

(١٩٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ٩٩ ـ ١٠١.

(١٩٥) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو: ٨٢.

(١٩٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٠٣، ١٠٤.

(١٩٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٠٥.

(١٩٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٩٩) نفسه : ١٠٧.

(٢٠٠) مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، ترجمة: فريال غزول، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ٦٢/٢.

(٢٠١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٠٨، ١٠٩.

(٢٠٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٠٩.

(٢٠٣) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما: ٢٣.

(٢٠٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٠.

(٢٠٥) بوريس أوسبنسكي (وآخرون) ، مقال: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة علي النصوص السالفية) ترجمة: نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ١٥٦/٢.

(٢٠٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٠، ١١١.

(٢٠٧) المرجع السابق: ١١١، ١١٢.

(٢٠٨) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٣، ١١٤.

(٢٠٩) انظر : يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: ١٨٢

(٢١٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٠٣.

(٢١١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٤، ١١٥.

(٢١٢) مايكل ريفاتير، مقال: سيميوطيقا الشعر، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص: ٢/٥٥.

(٢١٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١١٩.

(٢١٤) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة (٣٦)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١، ص: ١٠٦.

(٢١٥) ڤولڤجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: چين ب. تومبكنز: ١٢٠.

(٢١٦) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة: ١٠٧.

(٢١٧) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ٢١.

(٢١٨) المرجع السابق: ١٩.

(٢١٩) صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦،ط١، ص:٨١.

(٢٢٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢٠.

(٢٢١) انظر :أستون وساڤونا، المسرح والعلامات: ٥١، ٥٢.

(٢٢٢) فوزي فهمي، الدراما الحديثة: ٨٢.

(٢٢٣) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: ١٣٨.

(٢٢٤) ڤولڤجانج أيزر، مقال: عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير: چين ب. تومبكنز: ١١٨.

(٢٢٥) فوزي فهمي، الدراما الحديثة: ٨٣.

(٢٢٦) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢٣.

(٢٢٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢٤، ١٢٥.

(٢٢٨) المرجع السابق: ١٢٧.

(٢٢٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٢٨.

(٢٣٠) المرجع السابق: ١٢٩.

(٢٣١) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٣٠.

(٢٣٢) المرجع السابق: ١٣٢، ١٣٣.

(٢٣٣) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٣٥، ١٣٦.

(٢٣٤) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٣٩، ١٤٠.

وتجدر الإشارة إلي أن السطر الرابع عشر من مقطع الشاب الشعري في نسخة المسرحية المطبوعة مكتوب هكذا «من أية بداية ترميم الملك المتهدم»، وقد استبدلت كلمة «أين» بكلمة «أية» حتي يستقيم الوزن والمعني.

(٢٣٥) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٨٧٠.

(٢٣٦) فردناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، دار إفريقيا الشرق، الدرار البيضاء، ١٩٨٧، ط١، ص: ٢٧.

(٢٣٧) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٤٥ ـ ١٤٧.

(٢٣٨) مصطفي ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، (الكويت ـ القاهرة)، ١٩٩٢، ط١، الفصل الخاص بـ «النبوغ ورمز الطفل»، ص: ١٣٧.

(٢٣٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٤٧ ـ ١٤٨.

(٢٤٠) بيير بورديو، الرمز والسلطة: ٦٤.

(٢٤١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٤٣٦.

(٢٤٢) صلاح عبد الصبور، بعد أن: ١٤٨ ـ ١٥٠.

(٢٤٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٤٣٨، ٤٣٩.

(٢٤٤) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب: ٢١٠.

(٢٤٥) سعد الدين إبراهيم، ندوة الإنتلجنسيا العربية، أحمد صادق سعد وآخرون، ص: ٥٥٦، ٥٥٧.

(٢٤٦) المرجع السابق: ٥٥٧.

(٢٤٧) نفسه: ٥٥٢.

(٢٤٨) نادر فرجاني، ندوة الانتلجنسيا العربية، أحمد صادق سعد وآخرون: ٣٠.

(٢٤٩) أحمد صادق سعد، ندوة الانتلجنسيا العربية: ٤٣٤.

## أولاً: المصادر والمراجع

## العربية والمترجمة


آن أوبرسفيلد:

- قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤.
- مدرسة المتفرج، قراءة المسرح(٢)، ترجمة: حمادة إبراهيم، سهير الجمل، نوار أمين، مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون، مراجعة: حمادة إبراهيم، ١٩٩٦.

إبراهيم عبدالرحمن:

- مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، سلسلة الشعر والشعراء، ١٩٩٧، ط١.

ابن عقيل (بهاء الدين عبدالله):

- شرح ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة صبيح، القاهرة، أربعة أجزاء، ١٩٧٥، ط١٧.

أبو تمام:

- شرح ديوان «أبو تمام»، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، حزيران ١٩٨١، ط١.

أحمد تيمور باشا:

- الأمثال العامية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦، ط٤.

أحمد زكي:

- المخرج والتصور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

أحمد السعدني:
- المسرح الشعري المعاصر، مطبعة الوفاء، القاهرة، ١٩٨٥.

أحمد شوقي:
- الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.، (٤) أجزاء.

أحمد صادق سعد (وآخرون):
- ندوة الإنتلجنسيا العربية، عمان، ١٩٨٧، ط١.

أحمد عتمان:
- قناع البريختية والشيوعية - دراسة في المسرح الملحمي، دار إيجيبتوس، القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

أحمد العشري:
- مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ط١.
- البطل في مسرح الستينيات، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

أحمد كمال زكي:
- شعر الهذليين، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، ١٩٨٠.

أحمد مجاهد:
- أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

إدوارد لوسي سميث:
- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥، ترجمة: أشرف رفيق عفيفي، تقديم: مصطفي الرزاز، مراجعة: أحمد فؤاد سليم، المجلس الأعلي للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧.

إديث كيرزويل:
- عصر البنيوية - من ليفي شتراوس إلي فوكو، ترجمة: جابر عصفور، نشر عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ط٢.

إريك بنتلي:

- الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ط٣.

أستون (وساڤونا):

- المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، مراجعة: محسن مصيلحي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ط١.

ألارديس نيكول:

- علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

ألان تورين:

- نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المشروع القومي للترجمة (٣٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٧٧، ط١.

ألان كناب، (وجاك لاسال):

- «تمارين في القراءة الدراماتولوجية والإرتجال» وقائع محترف مسرح في سوريا، عرض وتقديم: حنان قصاب وماري إلياس، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، سلسلة دفاتر مسرحية (١)، دمشق، ١٩٨٨، ط١.

ألبرت فولتون:

- السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عزالدين وفؤاد كامل، مراجعة وتقديم: عبد الحليم البشلاوي، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٠، ط١.

ألكسندر دين:

- أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم، مراجعة: محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

إليوت، ت.س.:

- في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، ١٩٩١، ط١.

إمام عبدالفتاح:

- الطاغية (دراسة فلسفية في الاستبداد السياسي)، عالم المعرفة (١٨٣)، الكويت، مارس ١٩٩٤.

إمبرتو إيكو:

- التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة (١٦)، القاهرة، أغسطس، ١٩٩٦، ط١.

امرئ القيس:

- شروح ديوان امرئ القيس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٦٩، ط٢.

إنجا كاريتنيكوفا:

- كيف تتم كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد الحضري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ط١.

أندريه مارتينيه:

- مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق، ١٩٨٥، ط١.

أوستن:

- نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة: عبدالقادر قينيني، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ط١.

إينو حوزي:

- جدلية علم الإجتماع بين الرمز والإشارة، ترجمة: قيس النوري ، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ط١.

بارتس باڤين:

- لغات خشبة المسرح، ترجمة: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢.

باربرا لاسوتسكا:

- المسرح والتجريب - بين النظرية والتطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح، المشروع القومي للترجمة (٩١)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

باز كير - شو:

- سياسات الأداء المسرحي، ترجمة: أمين الرباط، مراجعة: عبد الحميد إبراهيم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٧.

براون ج.ب. و(يول ج.):

- تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق: محمد لطفي الزليطني - منير التريكي، نشر جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧.

برتراند راسل:

- في مدح الكسل ومقالات أخري، ترجمة: رمسيس عوض، المشروع القومي للترجمة (٦٥)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

برنار فاليط:

- النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة (١٠١)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

بوريس أوسبنسكي:

- شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة (٧٩)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

بوريس إيخنباوم (وآخرون):

● نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشران: الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ط١.

بيير بورديو:

● الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ط٢.

بيير جيرو:

● علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياش، دار طلاس، بسوريا، ١٩٨٨، ط١.

تزفيتان تودوروف:

● نقد النقد ـ رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليان سويدان، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ط١.

(وآخرون):

● المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق: قنيني عبد القادر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ط١. (وآخرون):

● اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ١٩٩٣، ط١.

تيري إيجلتون:

● مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية(١)، القاهرة، سبتمبر، ١٩٩١، ط١.

جابر عصفور:

● الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ط٢.

چاك دريدا:

● الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ط١.

چان بيلمان نويل:

● التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ط١.

جمال الدين بن شيخ:

● ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة - عثماني الميلود - يوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة (٥٠)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

چوليا كريستيفا:

● علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١، ط١.

چون جانستر:

● المسرح في مفترق الطرق، ترجمة: سامي دريني خشبة، مراجعة: رشاد رشدي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، مايو ١٩٦٧.

چون ستروك (تحرير):

● البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة (٢٠٦)، الكويت، فبراير ١٩٩٦، ط١.

چون كوهين:

- بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ط١.
- اللغة العليا ـ النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ط١.

چوهانزايتين:

- التصميم والشكل، ترجمة وتقديم: صبري محمد عبدالغني، مراجعة: شوقي جلال، المجلس الأعلي للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٦٠)، القاهرة، ١٩٩٨.

چيرار چينت:

- مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.
- خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ط٢.

چيل دلوز:

- المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو) ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

چيمس ب. كارس:

- الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي والعالمي، المجلس الأعلي للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٢٩)، القاهرة، ١٩٩٨.

چيمس روس - إيڤانز:

● المسرح التجريبي، ترجمة: فاروق عبدالقادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩، ط١.

چيمس ميردوند (تحرير):

● الفضاء المسرحي، ترجمة: محمد سيد، الحسين علي يحيي، حسين البدري، مراجعة: محمد عناني، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ط١.

چين ب. تومبكنز (تحرير):

● نقد استجابة القارئ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، ومراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المشروع القومي للترجمة (٧٣)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ط١.

حازم شحاته:

● الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ط١.

حسن سعد:

● الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

جنون مبارك:

● دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

ديڤيد بشبندر:

● نظرية الأب المعاصرة وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ط١.

ديمشيتز أ. (وآخرون):

● بريخت وعلم الجمال، ضمن كتاب (مسرح التغيير) مقالات في منهج بريخت الفني، اختيار ومراجعة: قيس الزبيدي، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٣.

رامان سلدن:

● النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، العدد (١)، القاهرة، ١٩٩٥.

رايموند ويليامز:

● طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة (٢٤٦)، الكويت، يونيو ١٩٩٩.

رجاء النقاش:

● ثلاثون عاماً من الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت ـ القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

رشاد رشدي:

● نظرية الدراما من أرسطو إلي الآن، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ط٢.

روبرت شولز:

● السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ط١.

روبرت ل. هيلر (وآخرون):

● الأسطورة والرمز، مقالات مختارة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ط٢.

روبرت هولب:

- نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٤، ط١.

روجو فولر (وآخرون):

- موسوعة الأدب والنقد، تقديم وترجمة وتعليق: عبد الحميد شيحة، المشروع القومي للترجمة (٨٤)، المجلس الأعلي الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، ج١.

رولان بارت:

- لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ط١.

(وآخرون):

- سحر الرمز، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٤، ط١.

رومان جاكبسون:

- قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨، ط١.

رينيه ويليك :

- مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور، عالم المعرفة (١١٠)، المجلس الأعلي للثقافة، والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.
- تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠ ـ ١٩٥٠)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المشروع القومي للترجمة (٤٧)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١، ج١.

(وأوستن وارين):

- نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ط٢.

ستانسلافسكي ك.:

● حياتي في الفن، ترجمة: دريني خشبة،سلسلة مطبوعات الشرق، مطابع الناشر العربي، القاهرة، د.ت.، ج ٢.

سعيد عبد الفتاح:

● قصة الحلاج وما جري له من أهل بغداد - دراسة وتحقيق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر (٣)، القاهرة، مارس ١٩٩٦.

سيجموند فرويد:

● الطوطم والتابو، ترجمة: بوعلي ياسين، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، ١٩٨٣، ط١.

سيزا قاسم (ونصر أبو زيد) (إشراف):

● مدخل إلي السيميوطيقا، مجموعة مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون، الدار البيضاء، ج١: ١٩٨٦، ج٢: ١٩٨٧، ط٢.

شارلوت سيمور - سميث:

● موسوعة علم الإنسان - المفاهيم والمصطلحات الإنثروبولوجية، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف: محمد الجوهري، المجلس الأعلي للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٦١)، القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

شكري عبد الوهاب:

● الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ط١.

شوشانا فيلمن (وآخرون):

● جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المشروع القومي للترجمة (٧٦)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

صبري حافظ:

- التجريب والمسرح، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ط١.

صلاح عبد الصبور:

- الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
- بعد أن يموت الملك، دار الشروق، بيروت ـ القاهرة، ١٩٨٣، ط٢.

صلاح فضل:

- نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٧، ط١.
- شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر التوزيع، القاهرة، ١٩٩٠، ط١.
- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية (٥٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس ١٩٩٦.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ط١.
- مناهج النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ط١.

ضياء الدين الريس:

- الدستور والاستقلال والثورة الوطنية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٦، ج٢، ط١.

عبد الرحمن بن زيدان:

- أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سلسلة الدراسات النقدية (٧)، الدار البيضاء، ١٩٧٧، ط١.

عبد الغفار مكاوي:

- علامات علي طريق المسرح التعبيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ط١.

عبد الفتاح كيليطو:

● الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.

عبد الكريم برشيد:

● حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة دراسات نقدية (٣)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.

عبد المنعم تليمة:

● مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ط٣.

عز الدين إسماعيل:

● قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الألف كتاب (٤١٢)، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت..

علي الراعي:

● المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة (٢٤٨)، الكويت، أغسطس ١٩٩٩، ط٢.

غاستون باشلار:

● جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ط٢.

غالي شكري:

● المثقفون والسلطة في مصر، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩٠، ط١.

فاروق خورشيد:

● الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ط١.

فرج طه (وآخرون):

- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت ـ القاهرة، ١٩٩٣، ط١.

فردناند دي سوسير:

- محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

فرنسيس فرجسون:

- فكرة المسرح، ترجمة وتعليق: جلال العشري، مراجعة وتصدير: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة (بغداد)، الألف كتاب الثاني (٣٣)، ١٩٨٧، ط١.

فلاديمير بروب:

- مورفولوچيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٩، ط١.

فوزي فهمي:

- المفهوم التراچيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط٢.

كارلوس راديو:

- أساليب ومضامين المسرح الإسبانو أمريكي المعاصر، ترجمة: نادية جمال الدين، المشروع القومي للترجمة (٩٢)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.

كاريو هنت:

- قاموس الشيوعية، ترجمة: عمر الإسكندراني، دار الكتاب المصري، القاهرة، د.ت.

كريستوفر إينز:

● المسرح الطليعي، ترجمة: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦.

كلود ليفي شتراوس:

● الأسطورة والمعني، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ط١.

كمال أبو ديب:

● في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١، ط٢.

كير إيلام:

● سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ط١.

لاجوس أجري:

● فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت ـ القاهرة، ١٩٩٣، ط١.

لطفي عبد البديع:

● التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية ـ لونجمان، الجيزة ـ مصر، ١٩٧٧، ط١.

لويز ملكية:

● رسم المنظور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ط١.

● الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ط٣.

لويس سي.دي.:

● الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ط١.

لويس عوض:

- الحرية ونقد الحرية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ط١.

ليتز بيسك:

- الممثل وجسده، ترجمة: الحسين علي يحيي، مراجعة: محمد حامد أبو الخير، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦.

مارسيلو داسكال:

- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد الحميداني وآخرين، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

ماكس أديريث:

- أدب الالتزام، ترجمة: عبد الحميد شيحة، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٨٩.

مايكل والتون:

- المفهوم الإغريقي للمسرح ـ نظرة جديدة إلي التراجيديا، ترجمة: محسن مصيلحي، المجلس الأعلي للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٥٤)، القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

المتنبي:

- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، (٤) أجزاء.

محمد أنيس:

- حريق القاهرة ٢٦ يناير ١٩٥٢ علي ضوء وثائق تنشر لأول مرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٢، ط١.

محمد حسن عبدالله:

- ظاهرة الانتظار في المسرح النثري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دراسات أدبية، ١٩٩٨.

محمد حمدي إبراهيم:

- دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، مطبعة دار نشر الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧، ط١.

محمد السرغيني:

- محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، سلسلة الدراسات النقدية (٦)، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

محمد عبد الله الغزامي:

- نموذج الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلي التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ط١.

محمد عبد المطلب:

- تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (٤٥)، نوفمبر ١٩٩٥.

محمد عناني:

- المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الجيزة - مصر، ١٩٩٦، ط١.

محمد الفارس:

- الرؤية الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

محمد مفتاح:

- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.
- دينامية النص - تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.

محمد مندور:

- المسرح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ط٣.

محمد ناصر العجيمي:
- المسرح الطليعي في مصر (١٩٦٢ ـ ١٩٧٤)، منشورات دار المعلمين العليا بسوسة، سلسلة آداب عربية، مجلد (١)، تونس، ١٩٩١، ط١.

محمود أمين العالم:
- الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ط١.

مجدي وهبه:
- معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي ـ فرنسي ـ عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٣، ط٢.

مراد وهبة:
- المعجم الفسلفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩،ط٣.

مرسيا إلياد:
- المقدس والدنيوي ـ رمزية الطقس والأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧، ط١.

المصري حنورة:
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

مصطفى ناصف:
- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، (الكويت ـ القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

مكياڤللي:
- الأمير، تعليق: بنيتو موسوليني، مقدمة: كريستان غاوس، تعريب: خيري حماد، تعقيب: فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، الطبعة الثانية عشرة.

ميخائيل باختين:

- شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر والتوزيع، بغداد ـ الدار البيضاء، ١٩٨٦، ط١.

ميشيل فوكو:

- جينالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨١، ط١.
- الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مشروع مطاع صفدي للينابيع IV، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ط١.

ميلكا إيفتش:

- اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد مصلوح ـ وفاء فايد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ط١.

ميويك د.س.:

- المفارقة وصفاتها، الجزء الثالث عشر من موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

نعيم عطية:

- مسرح العبث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ط١.

نك كاي:

- ما بعد الحداثية والفنون الأدبية، ترجمة: نهاد صليحة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٧.

نهاد صليحة:

- المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.

هانز ـ چورچ جادامر:

- تجلي الجميل، تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح: سعيد توفيق، المجلس الأعلي للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٢٣)، القاهرة، ١٩٩٧، ط١.

هشام شرابي:

- البنية البطركية (بحث في المجتمع العربي المعاصر)، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧، ط١.
- مقدمات دراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩١، ط٤.

هنري لوفيفر:

- المنطق الجدلي، ترجمة: إبراهيم فتحي، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨، ط١.
- ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٣، ط١.

هيجل:

- الفن الرمزي ـ الكلاسيكي ـ الرومانسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦، ط٢.

والاس مارتن:

- نظريات السرد الحديثة، ترجمة: جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة (٣٦)، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ط١.

ول ديورانت:

- قصة الحضارة، الطبعة العربية (٤٢) جزءاً، الجزء العشرون، ترجمة: محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ط٢.

وليد منير:

● فضاء الصوت الدرامي (دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٢.

وليم راي:

● المعني الأدبي من الظاهراتية إلي التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ط١.

يوري لوتمان:

● تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ط١.

يوسف عبد المسيح:

● معالم الدراما في العصر الحديث، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

## ثانياً: المراجع الأجنبية

**Baldick Chris :**

- (1991) **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.** Oxford University Press.

**Barthes, Roland:**

- (1990) **Image, Music, Text.** Fontana Press London. Sixth impression.

**Eco, Umberto :**

- (1963-1994) **Misreading.** Picador, London.

  (1976-1979) **A theory of semiotics.** Bloomington, Indiana University Press (London: A Midland book).

**Eco, Umberto, et al. :**

- (1992-1994), Edited by Stefan Collini. **Interpretation and Overintepretation.** Cambridge Unversity Press.

**Elam, Keir:**

- (1980-1994) **The Semiotics of Theatre and drama.** Routledge, London and New York.

**Esslin, Martin:**

- (1987-1995) **The Filed of Drama.** Methuen, London.

**Frye, Northrop:**

- (1957) **Anatomy of Criticism** (Princeton University Press.

**Lotman, Yuri:**

- (1976) **Analysis of the Poetic Text.** Trans. S. Barton Johnson. Ann Arbor. Michigan.

**Riffaterre, Michael:**

- (1978) **Semiotics of Poetry** London: Methuen.

**Wells J.C. :**

- (1990) **Longman Pronuciation Dictionary.**

## ثالثاً: الدوريات


إمبرتو إيكو:

- مقال: «سيمياء العرض المسرحي» ترجمة: رئيف كرم، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد (٥٥)، السنة العاشرة، فبراير ١٩٨٩.

چوناثان كالر:

- مقال: «أساس البنيوية اللغوي»، ترجمة: محمد عطوة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد (٥٥)، السنة العاشرة، يناير ـ فبراير ١٩٨٩.

سعيد الوكيل:

- مقال: «الحلاج.. جدل التضحية والعشق»، مجلة سطور، العدد (٢٧)، القاهرة، فبراير ١٩٩٩.

عصام بهي:

- مقال: استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١.

ماهر شفيق فريد:

- مقال: مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول المعنى والمبنى، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١.

محمد إسماعيل بصل:

- مقال: نحو علم دلالة مسرحي، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (٢٧٠)، السنة الثالثة والعشرون، تشرين أول، ١٩٩٣

## المحتــــوى

# صدر فى السلسلة

١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ............د. سيد حامد النساج
٢- مسرح الثقافة الجماهيرية.................... فؤاد دوارة
٣- بناء لغة الشعر ...........................تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤-معنى الفن .......................... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥- روايات عربية معاصرة ..................... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ....... د.حسين على محمد
٧- فى نقد الشعر ............................ د. كمال نشأت
٨- سرادقات من ورق ......................... د. صبرى حافظ
٩- ثقافتنا بين نعم ولا ........................ د. غالى شكرى
١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل .......... د. نصر حامد أبو زيد
١١-مقدمة فى نظرية الأدب ............. تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢- الوتر والعازفون ........................... حلمى سالم
١٣-الإنسان بين الغربة والمطاردة ............ محمد محمود عبدالرازق
١٤- ملاحظات نقدية ........................... د. نعيم عطية
١٥- فى القصة العربية ........................ يوسف حسن نوفل
١٦-نجيب محفوظ - صداقة جيلين .............. محمد جبريل
١٧- النقد المسرحى فى مصر ......... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨-قضايا المسرح المصرى المعاصر ........... د. أحمد سخسوخ

١٩ - رؤية فرنسية للأدب العربي ............... د. أحمد درويش
٢٠ - الأدب والجنون ........................ د. شاكر عبدالحميد
٢١ - المرئي واللا مرئي ...................... د. رمضان بسطاويسي
٢٢ - المعنى المراوغ .......................... د. رشيد العناني
٢٣ - إنتاج الدلالة الأدبية ...................... د. صلاح فضل
٢٤ - كلاسيكيات السينما ...................... على أبو شادى
٢٥ - من الصمت إلى التمرد ...................... إدوار الخراط
٢٦ - مدخل إلى ما بعد الحداث ......................أحمد حسان
٢٧ - مراجعات فى القصة والرواية ............. عبد الرحمن أبو عوف
٢٨ - الخطاب المسرحي ............... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩ - قراءات فى ابداعات معاصرة ............. محمود عبدالوهاب
٣٠ - نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١ - تقابلات الحداثة ........................ د. محمد عبدالمطلب
٣٢ - دعوة يوسف إدريس المسرحية ...............د. ابراهيم حمادة
٣٣ - أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ......... مجموعة من الكتاب
٣٤ - مدخل الى علم القراءة الأدبية ............. مجدى أحمد توفيق
٣٥ - أغنية للأكتمال ..................... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦ - أساليب السرد فى الرواية العربية ............. د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى ...................... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً ...................... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء ................. محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ ..................... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء ...................... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف ................. د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر ............... محمد السيد عيد

# الأعداد القادمة

وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية ............. د. نجيب التلاوى

الإبداع والحرية .......................... رمضان بسطاويسى

القصيدة الحديثة......................... عبد المنعم عواد يوسف

أوراق ومسافات........................... حسن الجوخ

مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين ............ محمد مهدى الشريف

رقم الإيداع : ٢٠٠١/١٦٨٣٧

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)

الثمن

جنيهان ونصف

الأمل للطـ...